HACKLAENDER
244, 401, 441

I

Das

Neunzehnte Jahrhundert

in

Deutschlands Entwicklung

Unter Mitwirkung von

Colmar Freiherrn v. d. Goltz, Siegmund Günther, Cornelius Gurlitt,
Georg Kaufmann, Richard M. Meyer, Franz Carl Müller,
Werner Sombart, Heinrich Welti, Theobald Ziegler

Herausgegeben von

Paul Schlenther

Band III

Richard M. Meyer

Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts

Erster Teil

Berlin
Georg Bondi
1910

M6134de.2

III

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Die deutsche Literatur

des

Neunzehnten Jahrhunderts

von

Richard M. Meyer

Erster Teil

Vierte umgearbeitete Auflage
Vierzehntes bis siebzehntes Tausend

Berlin
Georg Bondi
1910

11785'4
25/7/11

Otto Pniower

Erich Schmidt

Max v. Waldberg

in dankbarer Freundschaft

Der Toten eingedenk begrüßen wir
Das Leben.

Ricarda Huch

Vorwort

Sind die großen Meister und trefflichen Künstler alle ersetzt, die unsere Totenliste seit 1906, dem Erscheinungsjahr der letzten Auflage, nennt? Sie ist lang und bringt Namen wie Ibsen, Wildenbruch, Liliencron; wie Ferd. v. Saar, Grisebach, Seidel, J. J. David, Wilhelm Busch, Prinz Schönaich, Ilse Frapan, Rudolf v. Gottschall, Hans Hoffmann, Arthur Fitger. Neben altersmüden Veteranen sind genug darunter, von denen wir noch Schönes hätten erhoffen dürfen! Aber die deutsche Literatur hat nicht nur zu klagen. Wir leben, mag noch so viel gescholten, geklagt, gehöhnt werden, in guten Jahren. Neue Talente sind hervorgetreten und ältere haben sich zu voller Beachtung durchgerungen: neben Ernst Zahn nenne ich besonders die österreichischen Romandichter Bartsch und Ertl, vom andern Ende unseres Kulturgebietes die Nordalbingier Gerhard Ouckama Knoop, Timm Kröger, Enking und unter den Dramatikern Herbert Eulenberg, Ernst Hardt, Karl Schönherr.

Aber auch auf die Dichter, deren Namen längst der deutschen Lesewelt geläufig sind, sah man nicht ohne Interesse oder Freude. Vor allem hat wieder der Roman bedeutsame Leistungen gezeitigt: „Hilligenlei", „Jesse und Maria", „Unterm Rad", „das blaue Gugucksbaus", die „Geschichten von Garibaldi", „Peter Moors", „das Kreuz im Venn", „der Weg ins Freie", „Jettchen Gebert", „das Haus zur Flamm", „Kaspar Hauser", „Zwölf aus der Steiermark", „Königliche Hoheit" waren neu zu besprechen. Aber auch die neueste dramatische Entwickelung von Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, den Weimarer „Neuklassikern" bietet interessante Probleme und die letzte Entfaltung der Lyrik Ricarda Huchs und Rainer Maria Rilkes, der Balladendichtung von Agnes Miegel und Lulu v. Strauß bringt reiche Gaben, während Stefan Georges strenge Kunst sich im „Siebenten Ring" zusammenschließt.

Auch die starke Bewegung innerhalb der katholischen Literatur, die vielfach glückliche Pflege des Aphorismus, des Essays, der kurzen Erzählung fordern Beachtung. Wir haben wahrlich nicht bloß zu klagen, nicht bloß zu schelten, nicht bloß zu höhnen. Unsere Kritik tut das nur zu gern, wo sie nicht plötzlich ebenso heftig „ganz Große" in ganz Kleinen entdeckt. Auch die Betrachtung in größerem Zusammenhang schützt natürlich nicht vor solchen Fehlurteilen. Dazu kommt, daß auch die beste Absicht nicht davor schützt, Wichtiges zu übersehen, weshalb ich meine Leser bitte, mich auch weiterhin durch Fingerzeige und Bedenken zu unterstützen. Unser Gesamturteil aber, hoffen wir, soll bestehen: die deutsche Literatur durchlebt in kräftigem und vielseitigem Vorwärtsstreben eine hoffnungsvolle und gesunde Zeit!

Inhalt

Seite

Einleitung 1

Allgemeiner Anblick der Literatur 1. Romanische und germanische Literaturgeschichte. Gesamtauffassung. — Überblick über die Literatur von 1748—1797 2. — Plan des Buches 5.

Erstes Kapitel: Die deutsche Literatur am Beginn des 19. Jahrhunderts 7

Die deutsche Literatur um 1800: Goethe und Schiller 7. Jean Paul 7. Die Romantik 9: ältere Gruppe 12.

Das breitere Lesepublikum und seine Lieblinge 15. A. W. Schlegel über die Literatur von 1800 15. J. P. Hebel und H. Zschokke 16. Chr. v. Schmid 16. Zeitungen und Zeitschriften 18.

Die Brüder Humboldt und E. M. Arndt 19. Fr. Hölderlin 20.

Die Romantik: mittlere Gruppe 21. Schicksalstragödie.

Jüngere Romantik 22 (Kunstlehre: Forderung der Anschauung 23.) Rahel 23. Görres 24. E. Th. A. Hoffmann 24. H. v. Kleist 26. Fouqué 29. Jahn 29. Claus Harms 30. Clemens Brentano 30. („Des Knaben Wunderhorn" 31.) Achim v. Arnim 30. J. u. W. Grimm 32. Bettina 33. J. v. Eichendorff 35. Die Gelehrten 38.

Die Alten: J. J. Engel und A. Tiedge 39.

Signatur der Zeit 39. Die geistige Aristokratie (J. v. Rehfues) 41. Das neue Publikum 41. (Trivialromantik 42.)

Programm der Entwickelung 43. Dreifacher Gegensatz zu den Klassikern 44: Tendenz. — Typen. — Moment.

Zweites Kapitel: Die Tendenz 49

Goethe und die patriotische Tendenz 49.

Dichter der Freiheitskriege 49: Schenkendorf, Theodor Körner 50.

Innerer politischer Kampf: Varnhagen v. Ense 51. Chamisso 52. L. Uhland 53. 57. Die Schwäbische Schule: J. Kerner 55. G. Schwab 55. J. G. Fischer 56.

Der Kampf der Tendenz gegen Goethe: L. Börne 58. Wolfgang Menzel 60.

Mündliche Beredsamkeit 60: Friedr. Wilhelm IV. 62.

Religiös-politische Tendenzliteratur. Der Pastorenroman: J. Chr. Biernatzki 63. W. Meinhold 63. Jeremias Gotthelf 65. A. E. Fröhlich 68.

„Volksprediger": J. v. Radowitz 68. H. Leo 69. — Kanzelrede: (J. J. v. Döllinger, K. Hase 69). Julius Müller, Aug. Tholuck 70.

Seite

Drittes Kapitel: Die Erweiterung des poetischen Horizonts 71

Flucht aus der Gegenwart. Aufsuchen des „malerischen Deutschlands": K. Simrock 72.

Lokalposse: K. Malß 72 (Nachfolger: Fr. Stoltze 72). — E. E. Niebergall 73. — Ad. Glaßbrenner 73.

Zauberdichtung: Ernst Schulze 74. Maskendichtung: Wilhelm Müller 75 (Familie Mendelssohn). — Luise Hensel 77.

Negation der Wirklichkeit: Schopenhauer 78.

Vereinigung dieser Elemente. Die Österreicher: J. Chr. v. Zedlitz 79. Ferd. Raimund 80. Fr. Grillparzer 84 (Persönlichkeit — Leben — Dramen 89 — Erzählungen — Lyrik).

Andere Mischung dieser Elemente. Fr. Rückert 108. August Gr. v. Platen 110.

Die Erzählungskunst 112: K. Spindler 113. K. v. Holtei 114. W. Hauff 115.

Wirkliche Flucht in die Ferne. Fürst Pückler 116. Charles Sealsfield 117.

Die neue Gelehrtengeneration: Leop. v. Ranke 119. Rückblick (Saphir 121).

Viertes Kapitel: Das individuelle Moment 122

Überwindung der Romantik. K. Immermann 123 („Münchhausen" 125). — Annette v. Droste 127.

Heinrich Heine 130 (Persönlichkeit — Leben. — „Buch der Lieder" 133. — Reisebilder 139. — Technik — Witz 141. — Zeitgedichte 144 — Gedichte 146: „Romanzero" 148. — Prosa).

Der pathetische Augenblick: Chr. Fr. Scherenberg 149. Hoffmann v. Fallersleben 151.

Fünftes Kapitel: Sturm und Drang 153

Geniekultus. Ausnahmen: Kopisch, Ebert 154. — Die Suchenden. H. v. Moltke, Johannes Müller 155. G. Th. Fechner 155. G. Fr. Daumer 155.

Kultus der Schlichtheit. Ph. Spitta 156. Bogumil Goltz 156.

Chr. D. Grabbe 157 (die Fragmente 160 Desillusionsliteratur 162 Erscheinung 163).

Georg Büchner 164 (Programm des Naturalismus 165).

Zynismus und Lustspielauffassung. J. Nestroy 168. Ed. v. Bauernfeld 169. Roderich Benedix 170.

Geniekultus und Weltschmerz. (Die Künstleridylle: L. Richter, W. v. Kügelgen; die Dichteridylle: Fr. v. Kobell, J. G. Seidl 171. Nikolaus Lenau 173. (Naturauffassung 173. Leben. — Lyrik 177. — Epik.)

Philosophie der Negation: Max Stirner 181.

Momentkultus. Gräfin Hahn 181. (Graf Pocci, L. Aur-

Seite

bacher 183.) Zeitlosigkeit und Zeitdienst: Heinrich und Charlotte Stieglitz 185.

Das politische Moment. Anastasius Grün 187. — Das Junge Deutschland 189: nationales Programm 191. L. Wienbarg 194. Th. Mundt 194. Heinrich Laube 194. Karl Gutzkow 197 (Leben — Persönlichkeit und Stil — Dramen 201 — Romane 203).

Positiver Nebenbetrieb des Jungen Deutschland: Heinrich König, Otto Müller, Hermann Kurz 209. Levin Schücking 210. Th. Mügge 211. Fanny Lewald u. Adolf Stahr 212. — Epigone: Max Waldau 213.

Polemischer Nebenbetrieb des Jungen Deutschland: George Hesekiel; A. v. Sternberg 214.

Nachahmung des Jungen Deutschland: Fr. Halm 215.

Sechstes Kapitel: Volkstum 219

W. Scotts Vorbild. — Der nationale Roman: Wilibald Alexis 219.

Dorfgeschichte: B. Auerbach 222. (Nachfolge 224.) — Fritz Reuter 225. (Klaus Groth 227. — Dialektpoesie überhaupt: Franz Stelzhamer 228. — „Stromtid" 230. — John Brinckmann 231.)

Partikularismus: V. Hehn 232. — Jung Tirol: H. v. Gilm 233. Adolf Pichler 233. — Fr. W. Weber 235.

Überwindung des Partikularismus Otto Ludwig 237. (Leben — Realismus und Schillerfeindschaft — der dichterische Prozeß 245. — Perioden — „Der Erbförster" 251 — „Die Makkabäer" 253 — Shakespearestudien 252 — „Zwischen Himmel und Erde" 256.

Siebentes Kapitel: Freude an der Fülle des Daseins . 258

Die bildende Kunst. — Julius Mosen 259. — Ludwig Feuerbach 259. — Wilhelm Waiblinger 262.

Eduard Mörike 263 (Leben — Lyrik — „Maler Nolten" 266).

Adalbert Stifter 268 (Grundanschauung 269).

Ernst v. Feuchtersleben 272 — (Leop. Schefer 273 K. J. Weber 273).

Kunstlehre und Kritik. Arnold Ruge, Fr. Kugler und K. Werder 274. Fr. Th. Vischer 275. D. Fr. Strauß 275 — Literarhistoriker: G. G. Gervinus, Julian Schmidt 277.

Achtes Kapitel: Politische Literatur 279

Ferd. Freiligrath 279 (Entwickelung 281).

Entstehung der revolutionären Lyrik (Nik. Becker 285). Nationalhymnen 285.

(Freiligraths späteres Leben 288.)

Fr. v. Sallet 290. Fr. Dingelstedt 291. G. Kinkel, K. Beck 292. G. Herwegh 293 (Leben — Talent — Ausgang). Rob. Prutz 298.

Seite

Jüngere Genossen 299. — Epigonen: M. Hartmann, Alfred Meißner 299.

Pamphletliteratur: Joh. Ronge 303. Flugschriften. Witzblätter: Der „Kladderadatsch 303.

Beredsamkeit: Die Paulskirche 304. Die Berliner konstitutionelle Versammlung 305. Otto v. Bismarck 307.

Neuntes Kapitel: Der Mythos 308

Bedeutung des Mythos.

Richard Wagner 309 (Leben — Kunstanschauung — Sprache und Stil).

Friedrich Hebbel 315 (Leben — Persönlichkeit — Kunstlehre — der dichterische Prozeß 321 — Lyrik — Epik — Drama 325: „Maria Magdalena" 331, „Herodes und Mariamne" 335, „Agnes Bernauer" 336, „Gyges und sein Ring" 338, „Der Moloch" 342, „Die Nibelungen" 343 — die Lehre vom nationalen Mythos — das Tagebuch 349).

Wilhelm Jordan 350 (Leben — „Nibelunge" 353 — Romane — Lustspiele).

Zehntes Kapitel: Die reine Form 359

Poetische Reaktion. Emanuel Geibel 359 (Persönlichkeit — Leben — Ernst Curtius 363 — Gedichte — Der Münchener Kreis 365 — Einfluß). Nachfolger 368.

Graf Schack 368. — Epigonen: H. Lingg 370. J. Grosse 371. Martin Greif 372. H. Vierordt 374.

Nebenrichtungen. Hans Hopfen 374. — Hans Hoffmann 375.

Religiöse Reaktion. J. Sturm und Leberecht Dreves 376. — Marie v. Nathusius 377.

Politische Reaktion. Graf Strachwitz 378. H. v. Mühler 381 — (Betty Paoli 381) — Oskar v. Redwitz 383.

Philosophische Reaktion. Hermann Lotze 385.

Das Bürgertum und die Reaktion 387.

Elftes Kapitel: Die Wiedereroberung der Geschichte . . 388

Die politischen Historiker. J. G. Droysen 389. — Rankes Schüler. H. v. Sybel 390. — Th. Mommsen. J. Burckhardt 391. — Ferd. Gregorovius 392. (J. Ph. Fallmerayer 393.) — R. Haym 393. — Historische Literatur 394.

Johannes Scherr 395.

G. Freytag 396. (Leben. — „Die Journalisten" 399. — „Technik des Dramas" 400. — Die Romane 401. — „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" 405. — „Die Ahnen" 406. — Luise v. François 407. (Sophie Junghans 410.)

W. H. Riehl 410. — C. F. Meyer 419. (Leben. — Stoffwahl. — Novellen. — Gedichte 419.) — J. V. Scheffel 420. (Leben. — „Der Trompeter von Säkkingen" 425. — „Ekkehard" 427. — „Frau Aven-

Seite

tiure". „Gaudeamus" 429. — Nachahmer: J. Wolff, R. Baumbach 433. — G. Ebers und der historische Roman 434. F. Dahn 434. Ad. Hausrath, Ad. Stern 435.

Zwölftes Kapitel: Wiedergewinnen der Stimmung . . 436

Stimmungslosigkeit der Zeit 436.

Fr. Bodenstedt 437 („Mirza Schaffy" 439).

Erholungsliteratur: Otto Roquette 441. Wolfgang Müller v. Königswinter, R. Reinick, G. zu Putlitz 442. J. Rodenberg: „Deutsche Rundschau" 443. — H. Allmers 443.

Erbauungspoesie: K. Gerok 444.

Ausgelassenheit: L. Eichrodt 445. — Pessimismus: Ed. v. Hartmann. — H. Lorm 446. — Lokalfrömmigkeit: R. Waldmüller. — L. Kompert. — Fr. Schlögl 448.

Humoristen: J Stettenheim 450. D. Spitzer, J. Stinde 450. — Wilhelm Busch 451 (Technik — Bedeutung — Werke). — H. Seidel 456. — Joh. Trojan 457.

Stimmungskunst: Th. Storm 458 (Romantik — Leben — Lyrik 463. — Novellen 465 — Technik — Perioden). — Ferd. v. Saar 470. — Solitaire 473.

Dreizehntes Kapitel: Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude 475

Rob. Hamerling 475 (Leben — Persönlichkeit. — „Ahasverus in Rom" 480. — „König von Sion" 481. „Danton und Robespierre" 484. — „Homunculus" 485).

Heinrich Leuthold 486. — R. Lindau 491.

W. Raabe 492 (Einfluß Jean Pauls — Weltanschauung — Werke. — Nachfolger: H. Heiberg 499, W. Jensen 499).

Drei bekehrte Schopenhauerianer: Ed. Grisebach 500. — Ada Christen 501. — J. V. Widmann 502.

S. Lipiner 503.

Abbildungen

Annette v. Droste-Hülshoff . . . . . zu Seite 128
Heinrich Heine . . . . . zu Seite 136
Fritz Reuter . . . . . zu Seite 224
Friedrich Hebbel . . . . . zu Seite 328
Gustav Freytag . . . . . zu Seite 400

Einleitung

Wie ein ungeheurer, mit jedem Tage breiterer Strom fließt die Literatur der Kulturvölker einher. Wer es sich vergegenwärtigt, welche Massen von Dichtung und Prosa ein jeglicher Tag neu ans Licht bringt, den mag wohl ein bedrückendes Gefühl erfassen. Nicht eine Seite in diesem papierenen Meer, für die ihr Verfasser nicht aufmerksame Leser, entschiedenen Erfolg, vielleicht dauernde Wirkung erhofft hätte. Und was bleibt? Einige wenige Namen — und verschwindend wenig lebendige, anschauliche Kenntnis von Werken oder Persönlichkeiten!

Die Literaturgeschichte der romanischen Völker rechnet mit der Tatsache dieser engen Auswahl. Tausend Autoren und zehntausend Werke schiebt sie beiseite; sie sind ihr nur das Lehrgeld, das die Nation daran wandte, um einen Molière zu erziehen oder Victor Hugos Gedichte zu zeitigen. Aber die deutsche Literaturgeschichte denkt milder und, scheint es uns, auch gerechter. Eigenes Recht spricht sie jeder wirklichen Kraft zu, auch wenn sie nicht zum höchsten Ziel gelangte. In jenem ungeheuren Strom der literarischen Produktion erblickt sie vor allem ein Zeugnis unendlichen Strebens. Was zuerst niederdrückend wirkt, wird erhebend: Tausende sehen wir unermüdlich ringen, sehen wir über das kümmerliche Alltagsleben hinweg der Unterredung mit zukünftigen Freunden entgegenstreben. Der große Mann, den wir erst in einsamer Höhe sahen, ist nun für unser Auge nicht länger allen übrigen ein Vorwurf; zahlreich haben seine Zeitgenossen sich bemüht, ihm nahe zu kommen. Gilt dies Streben nichts, selbst wo es verunglückt? „Wir sind nichts", sagt Hölderlins ernstes Wort — „was wir wollen, ist alles."

Und doch — welche Fülle von Kraft, von Talenten, von Ernst und von mindestens innerem Erfolg zeigen bei liebevollerer Prüfung auch diese „Kleineren"! Es ist doch nichts Geringes, unter den Persönlichkeiten vom zweiten Rang solche Namen zu treffen wie Arnim und Brentano, Bettina und Rahel, Hölderlin und Lenau, um nur ein paar ältere Namen zu nennen! Es ist doch wohl eine Freude, den hingebenden Eifer zu sehen, mit dem eine neue Zeitströmung oder ein mächtiges Beispiel etwa das „Junge Deutschland" oder die Jünger des Realismus erfüllt!

Und dann, was das Wichtigste ist: sie alle haben nicht um-

sonst gestrebt. Jede Richtung, der es ernst mit der Sache war, jede Individualität, die den Mut ihrer Eigenart besaß, jede Kraft, die sich tapfer gegen Anfechtungen behauptete, hat wirklich etwas erreicht. Jedesmal ward unser Horizont erweitert, ward uns ein neues Stück Welt erobert. Und diesen Triumphzug haben wir hier zu verfolgen. Freilich haben wir auch zu berichten, wie fast jeder Fortschritt durch Verluste erkauft wurde, wie man oft genug mühsam erst wieder einholen mußte, was man lange besessen hatte. Und manch Stück Land blieb für immer verloren.

Der Zeit etwa von 1748, da Klopstocks „Messias" zu erscheinen begann, bis 1797, dem großen „Balladenjahr", fiel die größere und schwerere Hälfte dieser Arbeit zu. Es war so ziemlich alles erst wiederzugewinnen, was der Dichtung Lebensluft und Licht ist. So tief, wie die deutsche Literatur um 1700 stand, hat niemals die Literatur irgend eines Kulturvolkes gestanden, das schon große Zeiten erlebt hatte. Der Dreißigjährige Krieg, jenes entsetzliche Nationalunglück, dessen Folgen wir eigentlich erst eben jetzt ganz zu verwinden anfangen, hatte alle Tradition, alle Kultur, allen Sinn für höhere Kunst in unserem Vaterland bis in die Wurzeln vernichtet. Aber die schreckliche Tiefe des Unglücks selbst rief doch erst noch echte Dichternaturen hervor, wie Andreas Gryphius und Friedrich Spee, zeitigte bedeutende Werke, wie Grimmelshausens „Simplizissimus" und des Angelus Silesius „Cherubinischen Wandersmann". Dann aber brach in der furchtbaren Ermattung der nationalen Rekonvaleszenz alle Kraft zusammen. Das politische Elend, die Dürftigkeit des Alltagslebens, der Druck theologischer und staatlicher Polizei ließen nichts mehr aufkommen als hie und da ein tief empfundenes geistliches Lied, oder auch gerade aus dem verzweifelten Galgenhumor der Gesunkenheit heraus eine witzige Satire. Aber sonst, in den breiten Gruppen der dichtenden Gelehrten, Geistlichen, Höflinge — welche Dürftigkeit, Gedankenarmut, Unbehilflichkeit, Geschmacklosigkeit! In dem Publikum, das Lohenstein bewundert, welche Kritiklosigkeit! in den Fehden der Literaten welche niedrigen Gesichtspunkte! welche Roheit und Charakterlosigkeit!

Da kommen die Vorklassiker. Haller bringt wieder Ernst und Kraft, Hagedorn Leichtigkeit und Geschmack, Gellert lehrt wieder eine gewisse Natürlichkeit der Rede, Gottsched und die Schweizer gewinnen wieder höhere Standpunkte der Kritik und der literarischen

Pädagogik. Auf dem Fuß folgen ihnen die Klassiker. Klopstock gibt ein großes Beispiel dichterischer Kühnheit; er ergreift schwungvoll die höchsten Interessen: Religion, Vaterland, Humanität, und spricht in seinen Oden persönliche Empfindungen frei und wahr aus. Lessing wirft mit sicherer Kritik den angehäuften Dilettantismus beiseite, schafft eine Prosa, wie Deutschland sie seit Luther nicht kannte, und erzieht durch seine stolze Selbständigkeit ein seit Jahrhunderten an bestellte Arbeit gewöhntes Publikum zu der Forderung, daß der Dichter sich selbst und seine innere Wahrheit geben müsse. Wieland lernt Franzosen und Engländern die bei uns gänzlich verfallene Kunst der Erzählung ab und würzt sie durch eine freie Gesinnung. Herder betont den Begriff der Originalität, reißt endgültig die Scheidewand nieder, die den „Gebildeten" den Blick auf die volkstümliche Dichtung entzog, und bahnt den großen Verkehr einer Weltliteratur an. Alle wirken sie dabei zugleich als Persönlichkeiten, Lessing vor allen, das Vorbild eines kühnen und freien Geistes, aber auch Klopstock und Haller mit ihrer getragenen Würde, Wieland und Hagedorn mit ihrer Liebenswürdigkeit, Herder und Gellert mit ihrem pädagogischen Ernst. Der Dichter wird wieder ein Künstler, wird wieder ein Mann, dem auch die eigene Lebenshaltung ein Kunstwerk sein soll. Das hätten Lohenstein und Wernicke, das hätten gar Johann Christian Günther und Christian Reuter nie verstanden.

Dann tritt Goethe auf. Soviel war schon geschehen — es verschwindet doch fast vor dem, was er tat. Eine unerreichte Universalität des Geistes läßt ihn alle Stimmungen und alle Gefühle durchleben vom titanischen Ringen des Prometheus bis zum behaglichen Spiel manches Scherzgedichtes. Das Gebiet der poetischen Formen wird unendlich erweitert, indem er sich fremde Metra aneignet, alte erneut, den freien Rhythmen eine ungeahnte Durchbildung und Verwendbarkeit gibt. „Tasso", „Iphigenie", „Faust" schaffen ein psychologisches Drama, wie es Deutschland noch nie, die Welt seit dem „Hamlet" nicht gesehen hatte. „Werther" und die „Wahlverwandtschaften" reinigen den Roman von jenen Zutaten, die einst vorzugsweise als „romanhaft" galten, von seltsamen Abenteuern und geheimnisvollen Persönlichkeiten, und stellen ihm die für Deutschland mindestens neue Aufgabe, den Verlauf einer typischen Begebenheit schlicht und ergreifend zu erzählen. „Wilhelm Meister", weniger originell als die beiden andern Romane, faßt

doch das Ziel, ein Zeit- und Weltbild von einiger „Totalität" zu liefern, mit folgenreicher Energie ins Auge. Doch wie könnten wir alles aufzählen, was Goethe auf allen Gebieten der Poesie in Stoffwahl und Technik, innerer und äußerer Form dem modernen Menschen neu geschenkt hat! Das verrufene Lehrgedicht sogar gewinnt unter seinen Händen, obwohl er selbst es theoretisch verwarf, in Gedichten wie der „Metamorphose der Pflanzen" neues Leben. Und mit nie ermüdender Arbeit eignet der Dichter die ganze Natur sich und der Poesie an. Da war solange nur von Liebe — oder von Staatsaktionen die Rede gewesen, und drittens etwa noch von Festen und Trauerfällen. Jetzt wird der Drang nach Erkenntnis, nach Macht, jetzt wird die unbestimmte Sehnsucht, das Absterben der Lust am Leben wird Gegenstand poetischer Darstellung. Die unbelebte Natur war sonst nur in konventionellen Wendungen von Wald und Rose oder in mythologisch-galanten Floskeln näher hereingetreten; Goethe versenkt sich in Werden und Vergehen des Stroms und des Veilchens, fühlt das Seelenleben des Heidenrösleins, lebt die Stimmungen des Mondes durch. Und diese große Neuerung selbst, daß der Meister zu lernen nicht müde ward, daß kein Studium ihm „trocken" und keine Tatsache ihm „unpoetisch" war, daß er die Dinge kennen lernen wollte, bevor er sie beschrieb — sie war vielleicht wichtiger noch und folgenreicher als alles einzelne.

Immer aber und überall blieb Goethe der große Verächter der Menge. Sich selbst wollte er aussprechen oder sein Bild von Personen und Sachen. Oft war das ein typisches Bild; zuweilen war er selbst ein Typus seiner Zeit. Mit dem „Werther", dem „Faust" sprach er wirklich die Stimmung von Tausenden aus; aber es waren doch immer tausend einzelne. Und neben den einzelnen gibt es Kollektivpersönlichkeiten, die sich aussprechen wollen, Gruppen, Massen, Stände. Goethe wies sie zurück. Wo Massen sprachen, ward er unwillig — nicht bloß der französischen Revolution gegenüber, sondern auch, als in Deutschland die Begeisterung der Freiheitskriege hell aufloderte.

Aber der Dichter des „Tell" verstand solche Stimmen. Den Forderungen großer Gruppen, den Ansprüchen, die wir vorzugsweise „Zeitideen" nennen, lieh Schiller sein weittönendes Organ. Marquis Posa spricht freilich, wie kein Mann am Hofe Philipps hätte reden dürfen, reden können; aber aus seinem Munde spricht eine ganze Generation. Dem Verlangen lebendiger Parteien Aus-

druck zu geben, einleuchtend und klangvoll zu formulieren, was unklar in der Luft liegt, das gelang seit Luther erst wieder Schiller; die Poesie mit den Leidenschaften ganzer Völker zu erfüllen — das lehrte Schiller erst wieder die Deutschen; seit der Reformation hatten sie es verlernt. Selbst seine „philosophische Dichtung" war nicht mehr einfach die Übersetzung von Lehrmeinungen in Verse — sie war der individuelle Ausdruck von ethischen und ästhetischen Forderungen einer Partei, einer Zeit, eines Volkes.

Soviel war am Anfang dieses Jahrhunderts erreicht. Unendlich viel war erobert, manches unverlierbar, anderes leider nur für einige Zeit. Aber selbst in dieser Epoche der Neuerwerbungen war manches eingebüßt worden. Man lernt nicht, ohne zu verlernen. Goethe und Schiller verloren auf der Höhe ihrer Kunstvollendung für manche Regung, die sie in der Jugend geteilt hatten, das Verständnis. Ihre Theorie ward zu streng, zu eng. Und die Macht ihres Einflusses drückte manche selbständige Natur nieder oder warf sie in die Bahnen der Nachahmung. Der Kampf gegen die Klassiker ward einen Augenblick lang Notwendigkeit.

Was würde uns aber schließlich das ganze Bild rastloser Entwickelungen bedeuten, wenn uns die Menschen nicht interessierten, in deren Seele sich dies große Drama vollzog? Daß wir Charaktere und Talente wie Annette von Droste und Heinrich Heine, Gottfried Keller und Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eschenbach und Gerhart Hauptmann studieren und schildern dürfen — das bleibt doch das größte Vorrecht, dessen die neuere Literaturgeschichte sich zu erfreuen hat.

Wir fassen also unsere Aufgabe so, daß wir vor allem die Individuen als Träger der Entwickelung darzustellen haben. Aber schon an dieser Stelle wird doch nach dem ordnenden Grundgedanken dieser Entwickelung gefragt werden müssen.

Wir haben geglaubt, ihn eben in jener Tendenz auf eine neue poetische Welteroberung aufsuchen zu sollen. Um Neuland zu kolonisieren oder doch verwahrlosten Boden frisch zu kultivieren, zieht Schar auf Schar aus; diesen Eroberungszügen wollen wir folgen, ob sie nun neues Gebiet der deutschen Fahne gewannen, oder scheiterten.

Wollen wir aber in dieser Weise die Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert als ein Ganzes, als einen lebendigen Fluß darstellen, so wird sich öfters die hergebrachte Stellung ein-

zelner Dichter verschieben müssen. Wir können nur nach bestem Gewissen urteilen und müssen uns Goethes Verwahrung zu eigen machen: „aufrichtig zu sein, kann ich versprechen, unparteiisch zu sein aber nicht“. Wir versuchen auch dies; wo wir Fehlerquellen unseres Urteils kennen, suchen wir sie zu kontrollieren. Aber niemand kennt selbst all die Dinge, die auf sein Urteil einwirken. Wir brauchen aber auch nicht gerade immer im Unrecht zu sein, wo unser Spruch anders klingt als der anderer Richter; zumal solcher, die die leidenschaftliche Hingabe an einen einzelnen Meister über die Grenzen seiner Kraft täuscht, oder die die treue Liebe zur engeren Heimat Schriftsteller von bloß lokaler Bedeutung überschätzen läßt.

Wir hätten gern noch mehr Personen vorgeführt, mehr Werke besprochen; aber auch der Raum hat seine Rechte. Die beliebten Massengräber voll toter Autorennamen oder Büchertitel („spannende Romane von tiefster Kenntnis des Menschenherzens schrieben ferner“ — folgen zwanzig Namen) scheinen uns für die Erkenntnis unfruchtbar; „die Geschichte“, sagt Droysen tiefsinnig, „hat nur mit dem zu tun, was lebendig ist.“ Freilich kann auch mancher „lebendige“ Name verloren gegangen sein. Nur werfe man uns dann nicht gleich böse Absichten vor. Wenn dem guten Willen des Autors nicht der gute Wille des Lesers entgegenkommt, wie sollen sie sich verständigen? Und im Ziel sind wir doch einig, wir wollen uns „der lebendig reichen Schöne“ freuen und die Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert beschauen als ein Zeugnis für den Idealismus, die Tapferkeit, die Regsamkeit des deutschen Volkes. Denn schließlich ist ja doch die ganze Nation die Schöpferin ihrer Dichter und ihrer Dichtung!

Erstes Kapitel

Die deutsche Literatur am Beginn des 19. Jahrhunderts

In einem kurzen Überblick haben wir den Weg ermessen, den die deutsche Literatur von ihrer tiefsten Erniedrigung bis zu ihrer höchsten Blüte zurücklegte. In unerreichtem Glanz stand sie um die Wende des Jahrhunderts da. Führend leuchteten die größten Namen ihr vor, und daneben blühten schon die Keime auf, aus denen neue Kunstideale hervorgehen sollten.

Den Charakter, der diese Zeit für immer auszeichnen wird, prägten ihr das Zwillingsgestirn Goethe und Schiller auf. Ihre Vorherrschaft war durch das Xenienjahr 1796 und das Balladenjahr 1797 unerschütterlich gefestigt. Verbündete Großmächte, lebten sie in regem Gedankenaustausch, und als dritter stand neben ihnen der tote Lessing, in den Xenien gefeiert, im „Wilhelm Meister" Shakespeare zur Seite gestellt, im Briefwechsel der Dioskuren als ausschlaggebende Autorität anerkannt. Klopstock, Herder, Wieland hatten ihre literarische Wirksamkeit erschöpft, wenn es auch an einzelnen Nachfolgern, besonders Wielands, nicht fehlte; aber für die jungen Dichter wie für das Publikum vertrat jenes Triumvirat die Kritik, die Kunstlehre, die Kunstübung in klassischer Weise.

Unbeschränkt war ihre Herrschaft dennoch nicht. Über die breite Masse des „gebildeten Bürgertums" gebot fast unumschränkt Jean Paul; und in den Kreisen der heranwachsenden Jugend, besonders der literarischen, begann der Einfluß der älteren Romantik mächtig zu werden.

Viel hat Jean Paul (1763—1825) uns geschenkt: eine ganz frische Kunst der Detailmalerei, an der von Adalbert Stifter bis zu Heinrich Seidel soviel Nachfolger gelernt haben; ganz unbekannte Reize der Lautsymbolik und Sprachwirkung, auf die man erst ganz vor kurzem in dem Kreis der „Blätter für die Kunst" wieder aufmerksam geworden ist; soviel ergreifende, soviel rührend humoristische Effekte. Aber mehr noch als sein reicher Geist und der Zauber seiner lyrischen Weichheit wirkten die modernen Tendenzen Jean Pauls. Hier liegen die Anfänge einer politisch-sozialen Lyrik, die

zwar noch in die Prosa des Romans eingebettet blieb, aber auch so die herzliche Sympathie mit den „kleinen Leuten" und den zürnenden Groll gegen Unterdrückung und Hofprunk beredt genug sprechen ließ. Die galante Verehrung der neu sich erhebenden Großmacht, der Frau, schmeichelte nicht bloß den zahlreichen Damen, denen der Dichter persönlich den Hof machte; Schiller aber hatte in den „Xenien" gerufen: „Ich dächte, man schriebe für Männer und überließe dem Mann Sorge für Frau und für Kind!" Und dann vor allem: die Klassiker gaben fertige Kunstwerke — Jean Paul aber war „anregend". Dies heut so eifrig erstrebte Prädikat hat seit dem Denker und Prediger Herder kein deutscher Autor so wie er verdient. Und angeregt wollten die Leser werden, um sich selbst als poetische Individualitäten zu fühlen. Hunderttausend nur eben leicht berührte Gedanken, Vergleiche, die sich in atemloser Hast jagen, skizzierte Gestalten, stimmungsvolle Situationen, die jäh abgebrochen werden — all das nimmt die Mitarbeit des Lesers in Anspruch, wo Lessing, Goethe, Schiller abgeschlossene Sätze, feste Gestalten, fertige Bilder boten.

Hier lag die Gefahr in Jean Pauls Erfolgen. Den Dilettantismus, der stets die Anregung über die Vollendung stellt, hatten Goethe und Schiller als die große Nationalkrankheit befehdet. Jean Paul ermutigte ihn. Eine weichliche Nachlässigkeit in der Durchführung wie der Charaktere so der Handlung, eine Formlosigkeit, die der „schönen Stelle" unbedenklich das Interesse des ganzen Buches und dem witzigen Einfall selbst die Verständlichkeit opfert — diese Schwächen lockten nur zu verführerisch Nachahmer, denen Jean Pauls Geist so gut wie sein Herz, sein Wissen wie sein Feingefühl für stilistische Einzelheiten fehlte. An jener gefährlichen Lockerung des Stils, die allmählich über den „Feuilletonstil" zum schlimmsten „Zeitungsstil" führte, trägt Jean Paul ungleich mehr Schuld als die immer wieder dafür gescholtenen ungleichen Brüder Heine und Börne. Heine disponiert im Gegenteil vortrefflich; Börne allerdings zeigt die ganze Zersplitterung des Feuilletonstils, aber er hat es eben von Jean Paul gelernt, statt einheitlicher Arbeiten ein Mosaik von geistreichen Einzelheiten zu geben.

Gefährlich wirkte Jean Paul auch durch das absichtsvolle Hervorkehren der Persönlichkeit. Das Kokettieren mit dem edlen Leser und der schönen Leserin, das Buhlen um die gerührte Träne stand zu der stolzen Selbstbeherrschung der Klassiker in schneidendem

Gegensatz. Aber es gefiel darum nur um so mehr. Und die Gefahren, die in diesem Wesen lagen, wurden dadurch verstärkt, daß die Romantiker noch entschiedener, noch persönlicher ihre Subjektivität hervordrängten.

Jean Paul und die Romantik haben segensreiche Keime in Fülle ausgestreut. Aber wenn lange, lange Zeit unter unseren hervorragendsten Autoren so merkwürdig wenige von einem Beisatz von Dilettantismus ganz frei blieben, so ist auch das diesen beiden Mächten mit auf die Rechnung zu schreiben.

Was ist und was will die „Romantik"?

Wir haben zwei Gruppen sorgfältig auseinanderzuhalten. Die ältere, die eigentliche „Romantische Schule", bildet wirklich einen Verein, eine Kunstgesellschaft mit bestimmten Dogmen und Tendenzen, mit einer Art Geheimsprache, in der Worte wie „Ironie", „Teufelei", „Religion" einen ganz neuen Sinn erhalten. Sie ist aus einer leidlich geschlossenen Weltanschauung erwachsen, an der fremde und einheimische Denker mehr noch als eigene Erfahrungen gebaut und deren Verständnis Ricarda Huch und Oskar Walzel auf eine neue Stufe gehoben haben. Die jüngere ist ein locker gefügter Sternhaufen, in dem wohl das Freundespaar Arnim und Brentano mit Bettinen, Brentanos Schwester und Arnims Gattin, den festen Kern bildet, bei dem aber eine durchgehende Gemeinsamkeit der Kunstansichten nicht einmal zwischen diesen drei Persönlichkeiten besteht. Die größten Künstler stehen aber in beiden Gruppen zu den eigentlichen Schulhäuptern in loserer Beziehung. Heinrich von Kleist und E. Th. A. Hoffmann und Eichendorff überragen Arnim und Brentano durch die Dauerkraft ihrer Werke ebensosehr wie Novalis die Brüder Schlegel und Tieck. — Die Verdienste der älteren Gruppe liegen wesentlich auf dem Gebiet der Kritik und der spekulativen Kunstlehre, die der jüngeren mehr auf dem Boden einer anregenden und begeisternden Kunst- und Sammlertätigkeit.

Die jüngere Gruppe verhält sich zu der älteren keineswegs einfach wie die Schüler zu den Lehrern. Wohl schwärmt Rahel für Novalis, wohl ist Hoffmann stark von Tieck abhängig, und wohl hat besonders auch die Stoffwahl der Künstlerromane Tiecks auf Kleist und Fouqué gewirkt; aber Brentano macht sich gern über Fr. Schlegel lustig, und A. W. Schlegel greift die Brüder Grimm hochmütig an. Gemein ist beiden Gruppen der Romantik vor allem eins: die starke Betonung des Dichterberufes, der Spott über den

„Philister", der sich freilich bei Tieck und den Schlegels mehr gegen den schreibenden, bei Brentano und Hoffmann mehr gegen den lesenden Philister richtet. Dieser äußere Zug ist von einem inneren bedingt: die jüngere wie die ältere Romantik setzt das Glück des Künstlers nicht sowohl in die Fähigkeit, hohe Werke zu schaffen, als vielmehr in das Hochgefühl des dichterischen Rausches. Das Kunstwerk ist für sie nicht Zweck, sondern Mittel, Mittel zur Erreichung göttlicher Momente, in denen der Mensch sich über die beengende Sphäre der Alltäglichkeit erhebt. Wozu ist denn alles Schöne da, Sonnenuntergang und Mondnacht, Sterne und Blumen und Klänge, große Gedanken und herrliche Erlebnisse, wenn nicht Seelen da sind, die all dies Schöne in seiner ganzen Pracht fühlen, erleben können? Das aber kann nur der Künstler ganz, und seinetwegen ist eigentlich die Welt da mit ihrer Pracht. Die künstlerische Arbeit ist nur das Mittel, sich zu diesem Vollgenuß der Existenz zu steigern. Ihre Vollendung ist daher Nebensache; ja das Fragment hat einen geheimen Reiz mehr, weil es zum gedanklichen Weiterführen auffordert. Die poetische Stimmung ist die Hauptsache — zunächst die des Dichters, dann die des Lesers, wenn er dem voranschreitenden Dichter zu folgen weiß.

Niemand wird verkennen, wie vielfältig diese Kunstanschauung der Romantik sich mit modernen Theorien berührt. Auch unsere Neuesten lehren vielfach, nicht als abgeschlossenes Kunstwerk habe die Dichtung Bedeutung, sondern nur als Zeugnis von einer Persönlichkeit — einer Natur, die tiefer und wahrer als andere die Wirklichkeit zu empfinden und zu erleben verstehe. Auch heut steht das Fragment in Ehren, mehr als dem Ernste künstlerischer Arbeit gut tut; und Aphorismen sind für Friedrich Nietzsche wie für Schlegel und Novalis die natürliche Form der theoretischen Äußerung.

In der Tat dürfen die Modernen vielfach die Romantiker als Bahnbrecher ansehen. Soweit die neuere Entwickelung der Literatur einen stetigen Fortschritt des Individualismus bedeutet, bewegt sie sich auf Bahnen, die die Romantik im Gegensatz zu den Klassikern eingeschlagen hat.

Vor hundert Jahren ward die Fahne aufgesteckt, die jetzt so siegreich über allen künstlerischen Heeren weht. Wie weit in „Sturm und Drang" die „Originalgenies" und der junge Goethe selbst, wie weit Rousseau und die Engländer schon ähnliche Tendenzen

vertraten, ist hier nicht zu untersuchen; die direkte Tradition des modernen Individualismus aber führt über die ältere Romantik nicht zurück: die früheren Lehrer sind den Schülern nicht mehr bekannt.

Im Mai 1798 brachte A. W. Schlegel (1767—1845) die eigentliche Begründung der romantischen Schule bei einem Besuch in der Hauptstadt der Aufklärung zustande. Er selbst, zum Übersetzen, Vermitteln, Formulieren geboren, ist der einzige unter ihnen, der ein unsterbliches Kunstwerk hinterließ: die Übersetzung Shakespeares. Bei diesem Nationalwerk unterstützten ihn Dorothea Tieck (1799—1841) und Graf Wolf Baudissin (1789—1878). Schlegel hat 17 Dramen übersetzt, darunter „Romeo und Julia", den „Sommernachtstraum", „Julias Cäsar" und „Hamlet", Tieck aber steuerte zu dieser größten Tat der Romantik kaum mehr bei als — seinen Namen.

Als Anreger sind er und Fr. Schlegel wieder in erster Linie zu bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829) ist der eigentliche Prophet des Kreises, lebhaft, kampflustig, geistreich, den Widerspruch um seiner selbst willen liebend. Wilhelm Wackenroder (1773—1798), ein weiches, schwärmerisches Gemüt, strömte in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) seinen Kunstpietismus in die durstige Seele des angebeteten Freundes Tieck über und gab mit seiner Begeisterung für künstlerisches Nachempfinden, mittelalterliche Schlichtheit und einen neuen Stil des Lebens der empfänglichen Jugend das Programm, wie später Wienbarg dem jungen Deutschland. Ludwig Tieck (1773—1853) aus Berlin trug in dem etwas unförmlichen, früh von der Gicht gekrümmten Körper, in dem runden großen Kopf mit herrlichen blauen Augen eine Dichterseele, die nur in Stimmungen, Tönen, Ahnungen lebte. Einzelne wirkungsvolle Akkorde machen den Zauber seiner Gedichte und Märchen aus; in den anspruchsvoll aufgeputzten Dramen verloren sie sich ganz in der künstlichen Reflexionspoesie. Zu künstlerischer Abrundung gelangte er selten. Shakespeares Genialität, die er tiefer als einer erfaßte, verwirrte ihn, da er ihn nachzuahmen suchte; erst wollte er Dramen schaffen wie Shakespeare sie schuf, dann mindestens Novellen, wie er sie dramatisierte. Auch als er (seit 1821) sich dieser Kunstform zuwandte, die strengere Regelung forderte als die Stimmungsromane und Gefühlsdramen seiner Jugend, blieb ihm die Novelle immer

nur ein Werkzeug, sich selbst auszusprechen. Das geschieht vor allem in den nicht mit Unrecht berühmten Gesprächen der Romane und Novellen. Sie sind nicht ein schmückendes Beiwerk, sondern recht eigentlich die Lebensform seiner Kunst. Die Handlung mag dürftig sein, gibt sie nur Gelegenheit Meinungen, Stimmungen, Gedanken mitzuteilen. Wie es später Wahlspruch ward, sich „auszuleben", so herrscht damals die Sehnsucht, sich „auszusprechen". Briefe, Unterredungen, Abhandlungen genügen nicht; im lebhaften Meinungsaustausch typisch ausgeprägter Persönlichkeiten soll das letzte, entscheidende Wort gefunden werden. Auch hierin stehen moderne französische Realisten wie die Brüder Goncourt und Zola unsern Romantikern merkwürdig nahe.

So offenbart sich Tieck in seiner reifsten Epoche. Damals wuchs die glücklich gefundene Kunstform; es gelangen ihm große Werke: „Vittoria Accorombona" (1840) und der unvollendete „Aufruhr in den Cevennen" (1826); es gelangen ihm kleine Meisterstücke wie die „Gemälde" oder geistreiche symbolische Erzählungen wie die „Reisenden". Er lernte seine Subjektivität zügeln; und sein größtes Talent, pathologische Gemütsstimmungen zu schildern, vereinigte sich mit seiner großen Belesenheit, um etwa von der Ekstase des religiösen Propheten in der Zeit Ludwigs XIV., von dem Virtuosentum des Verbrechens in dem verwilderten Italien des 16. Jahrhunderts glänzende Bilder zu geben. Allerdings ließ er sich damals von dem ihm sonst so verhaßten jungen Deutschland Anregungen geben, das ja eine vielfältige Verwandtschaft mit der älteren Romantik nicht verleugnen konnte. Zu Anfang unseres Jahrhunderts aber war er noch ganz der in romantischen Stimmungen schwelgende Bewunderer altdeutscher Kunst, der Waldeinsamkeit und Märchenzauber als wirksamste Faktoren einer weltfremden poetischen Ahnung aufsuchte.

Zu Tieck und den Schlegels trat in jenen bedeutungsvollen Maitagen noch Friedrich Schleiermacher (1768—1834), der große Prediger, dem wir die eigentliche Wiederbelebung der mündlichen Beredsamkeit in Deutschland danken — mochten auch Herder und Fichte ihm vorgearbeitet haben; seit 1799 kam Novalis dazu. Ohne der „Literatur" im engeren Sinne anzugehören, bilden noch A. W. Schlegels geistreiche und tieffühlende Gattin Karoline (1763—1809), Friedrichs Gemahlin Dorothea Veit (1763—1839), die Tochter Moses Mendelssohns, sowie die Naturphilosophen

Schelling und Steffens Glieder des Kreises. Karolinens wundervolle Briefe besitzen noch heut eine lebendige Kraft, die die Dichtungen der beiden Schlegel oder gar etwa Steffens' Novellen (im Gegensatz zu seinen Lebenserinnerungen!) nie besessen haben.

Erst Friedrich v. Hardenberg (1772—1801), berühmt unter seinem Dichternamen Novalis, erfüllte, was die Romantik hoffte. Sein Leben war ein schönes, aber kurzes Gedicht, ganz erfüllt von einer treuen Liebe; eine Märchenerscheinung schien der schöne Jüngling mit den großen braunen Augen, mit den langen weichen Locken selbst.

Novalis ist Mystiker, aber der verstandesklarste, hellste aller Mystiker. Für die geheimnisvolle Bewegung der Gedanken in unserm Haupt sucht er Gesetze, und es ist ihm ein liebes Spiel, jede Kombination, jede Vertauschung von Begriffen zu versuchen: ordnen sich die sonst getrennten Begriffe zu symmetrischen Figuren, zu wirksamen Bildern, so deutet diese Fügung vielleicht auf einen geheimen Zusammenhang der Dinge, den die gewöhnliche Forschung verfehlt. Symbolisch ist daher alles Dichten des tiefsinnigen Denkers; so besonders auch sein phantastisch-historischer Roman „Heinrich von Ofterdingen" (1799), der in einem Märchen von wundersamer musikalischer Wirkung gipfelt.

Noch sechs solche Romane hatte Novalis geplant, sie sollten nach Tiecks Bericht „seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe" darstellen, wie der „Ofterdingen" die der Poesie. Wir blicken hier tief in die seltsamen Verzweigungen der Literaturgeschichte. Ein Menschenalter älter als die Romantiker hatte einer der originellsten Schriftsteller deutscher Zunge, Wilhelm Heinse (1749—1803), ebenfalls versucht, ein Bild von dem Wesen der Liebe, der Musik, sogar des Schachspiels in geistreichen Romanen niederzulegen: unmittelbar vor dem „Ofterdingen" war das zweite dieser Werke erschienen, „Hildegard von Hohental" (1796), ein romanhaftes Lehrgedicht über die Kunst der Töne. Und wieder ein halbes Jahrhundert später erwächst in Frankreich ein Mann, der den Plan der beiden deutschen Ideologen mit ungeheurer Energie durchführt: Zola verdichtet seine Vorstellungen von Verwaltung, Handel, Krieg, Börse, Kunst in einer zusammenhängenden Reihe von Romanen, eine Natur, in der Stärke ihrer Sinnlichkeit, in dem Fleiß ihrer „Dokumente" Heinse verwandt, zugleich, wie Novalis, Symbolist

und Rechner, nur freilich von dem Schwung ihrer Gedanken, dem Glanz ihrer Rede, der Größe ihrer Gesamtanschauung weit entfernt. In der Kunst melodischer Sprache läßt auch Heinse selbst sich mit Novalis nicht vergleichen; nur einer hat ihn hier erreicht: Hölderlin. Aber die wunderbar schwebenden freien Rhythmen geben Novalis' „Hymnen an die Nacht" noch einen eigenen Zauber ahnungsvoller Sphärenharmonie, den die strenge Form der antiken Strophen bei Hölderlin verbietet; freilich stehen dafür seine geistlichen Lieder um so stärker unter dem Zwang traditioneller Ausdrucksformen. Von herrlichen Türmerrufen („Fern im Osten wird es helle, graue Zeiten werden jung"; „Wenn alle untreu werden, so bleib ich dir doch treu") sinkt der Ton rasch zu gemurmelten Gebetsformeln herab.

Jener weitere Kreis von Romantikern kommt Sommer 1798 in Dresden zusammen, und aus der engeren Gruppe ist damit die neue Schule, der Bund der romantischen Jugend, erwachsen.

Sie gehen alle von Goethe aus. Sein „Wilhelm Meister" (1795) vor allem ist für Fr. Schlegel und anfangs auch für Novalis das typische Dichtwerk überhaupt, der Roman schlechtweg, und um seinetwillen ist der Roman die höchste Gattung der Poesie, wofür von Lessing bis zu Goethe und Schiller das Drama gegolten hatte. Goethe ist von A. W. Schlegel so früh in seiner „Einzigkeit" gewürdigt worden wie etwa nur noch von Schiller und von Wilhelm von Humboldt; für Novalis ist er der „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden". Schelling gehört zu den ersten, die den „Faust" in seiner ganzen Bedeutung erkannten. Gegen Schiller dagegen sind vor allen Friedrich, Karoline, Schleiermacher früh feindlich gestimmt: August Wilhelm und Novalis, die ihm viel verdanken, leisten keinen Widerstand.

Wie Goethe und Schiller haben die älteren Romantiker ihren Kunstkatechismus, dessen Aussprüche sich teils in den berühmten „Fragmenten" und „Ideen" des von den Schlegel herausgegebenen „Athenäums" (1798—1800), teils in Rezensionen, Briefen und andern Äußerungen verstreut finden. Dies etwa ist das Wesentlichste. Zwischen Künstlern und Nichtkünstlern klafft eine tiefe Kluft. Wer aber ist ein Künstler? Wer sein Zentrum in sich selbst hat: wer alle äußeren Eindrücke in sich zu einem lebendigen Ganzen zusammenzubilden weiß. In diesem Sinne sich die ganze Welt anzueignen, ist die Aufgabe der neuen, der romantischen Poesie.

Die große Bedeutung dieser Lehre liegt in der Energie, mit der sie die Intensität des inneren Erlebnisses zum Kennzeichen des wahren Künstlers macht. Nebensache bleibt — und das ist die verhängnisvolle Kehrseite —, wie der Dichter das innere Erlebnis zum Kunstwerk formt.

Das sind die Männer, die der Literatur um 1800 das Gepräge aufdrücken. Der Literatur wenigstens, so weit sie sich an die geistig regsten und anspruchsvollsten Kreise wandte. Denn dicht neben den Bewunderern Jean Pauls, ja vielleicht mit ihnen identisch folgt die noch viel breitere Schicht der Verehrer unserer schlimmsten Massenfabrikanten. Auf der Bühne fanden „Tasso" und „Tell" kaum Platz, so stark war sie durch den philiströs-moralischen Iffland und den flach-unmoralischen Kotzebue in Anspruch genommen. Für die Romanleser begann gerade 1800 Clauren seine süßlich-lüsternen Erzählungen aus dem Ärmel zu schütteln, während August Lafontaine (der sich zu Clauren etwa verhielt wie Iffland zu Kotzebue) schon 1791 angefangen hatte, größere Romane zum höchsten Entzücken aller gefühlvollen Herzen bis hinauf zum Thron Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu verfassen. Unzweifelhaft hat jeder von diesen vier Männern ein größeres Publikum gehabt, als Goethe, Schiller und Lessing damals zusammen besaßen. Würdig stand ihnen mit seinen platt-lustigen Verserzählungen der beliebte Langbein zur Seite.

Man darf diese Tatsache nicht übersehen, wenn man das Urteil irgend verstehen will, das gerade damals der berühmteste Kritiker seit Lessing über unsere Literatur fällte. Unglaublich falsch bleibt es immer noch und allein schon geeignet, gegen die herkömmliche Wendung von der „sicheren Kritik der Romantiker" bedenklich zu stimmen; aber ohne jede Wirkung der allerdings im höheren Sinne „unliterarischen" Unterhaltungsschriftsteller und Tagesdramatiker wäre es einfach unbegreiflich. A. W. Schlegel hielt von 1801—1804 in Berlin Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Im zweiten Jahre schickte er seiner Geschichte der klassischen Literatur eine „Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur" voraus. Da heißt es denn gleich:

> Es wird viel Rühmens gemacht (wiewohl nicht ohne untermischte Klagen über die unerlaubten Neuerungen, über das einreißende Verderbnis der zügellosen Jugend) von der schönen Blüte, dem gesegneten Wachstum und der fruchtbaren Fülle unserer Literatur . . . Um so auffallender wird es

vielleicht erscheinen, wenn ich gestehen muß, daß mir vorkommt als hätten wir noch gar keine Literatur, sondern wären höchstens auf dem Punkt, eine zu bekommen, es hätten sich eben nur die ersten Fäden dazu angeknüpft.

Diesen erstaunlichen Satz begründet er dann mit der Behauptung, wir hätten wohl berühmte und verehrte Schriftsteller — aber die lese man nicht. Beliebt aber seien nur die Schriftsteller, die der Mode dienen, die unerschöpflich ein kleines Talent, ein enges Stoffgebiet ausbeuten; freilich rechnet er auch Jean Paul selbst zu diesen.

Das Urteil ist ungerecht. Goethe und vor allem Schiller besaßen ein größeres Publikum, als jemals Dichter ersten Ranges in der eigenen Zeit fanden, die französischen Klassiker etwa ausgenommen. Und das Volk hatte neben den schlechten Modepoeten — die keiner noch so glänzenden Epoche gefehlt haben — ganz vortreffliche Lieblingsschriftsteller. Volkskalender, wie Deutschland sie damals besaß, hat keine andere Nation und keine andere Epoche aufzuweisen. Von 1808—1811 gab J. P. Hebel (1760—1826) den klassischen „Rheinländischen Hausfreund" heraus (1814—1815 hieß er „Rheinischer Hausfreund"), aber schon seit 1799 Heinrich Zschokke (1771—1848) seinen „Schweizerboten". Zwei Volksschriftsteller vom ersten Rang suchen mit großem Erfolg den an die schlechteste Lektüre gewöhnten Kreisen Besseres zu bieten. Hebel, eine still friedliche Natur, lebt als Landgeistlicher unter den Bauern. Da hat sich dem liebenswürdigen Dichter, wie Goethe so reizend sagt, „das Universum anmutig verbauert"; mit der Wiese, dem Flüßchen seiner Heimat, steht er so freundschaftlich, als wäre sie wirklich das blonde Dorfmädchen mit bunten Schleifen im vollen Zopf, als das er sie schildert. Diese vollkommene Einheitlichkeit der Stimmung verleiht auch seinen „Alemannischen Gedichten" (1803) den unversiegbaren Reiz. — Energischer, prosaischer schreibt Zschokke immer als Volksaufklärer; eine Perle wie „Kannitverstan" wäre ihm nie gelungen. Aber im Vortrag schwankhafter Abenteuer, in der Kunst, eine ernste Mahnung dem Leser freundlich ans Herz zu legen, wetteifert er mit dem unvergleichlichen Meister der Dialektdichtung.

Auch eine andere Literatur für die „Unreifen" bringt es damals zu ansehnlicher Höhe: der gutherzige Domherr Christoph v. Schmid (1768—1854) schenkte den Kinderstuben aller Nationen seine „Ostereier" (1816) und andere Erzählungen. Uns mögen

Tendenz und Stil nicht mehr behagen; für jene Zeit bedeutete dies freundliche Kinderspielzeug einen großen literarischen Fortschritt.

Übertrieben also und ungerecht ist Schlegels Urteil; unbegreiflich ist es nicht. Eine richtige Erkenntnis liegt ihm zugrunde: die nämlich, daß zwischen den großen Dichtern und der „Unterhaltungsliteratur" der Menge nirgends eine so breite Kluft offen steht wie in Deutschland. Wir glauben, daß unser Jahrhundert in Frankreich keinen Dichter gesehen hat, der neben Goethe stehen darf, und auch neben Schiller Victor Hugo zu stellen, tragen wir Bedenken. Aber wieviel gute Autoren zweiten Ranges hat ausnahmslos jeder Abschnitt der französischen Literaturgeschichte neuerer Zeit aufzuweisen! Und wieviel sicherer sind sie in der Sprache, in der Technik, in dem eigentlich Künstlerischen als unsere Schriftsteller von entsprechender Bedeutung! Wir besitzen in Deutschland wirklich bedeutende Autoren, die überhaupt nicht schreiben können, wie Jeremias Gotthelf; solche, denen nur gleichsam zufällig einmal ein gut geschriebenes Stück entschlüpft, wie E. Th. A. Hoffmann; solche, die ein ursprünglich vorhandenes stilistisches Talent so furchtbar verwahrlosen lassen wie Gutzkow. Wir haben Dichter von tiefer poetischer Anlage, die sich nie die Mühe geben, die metrische Form ausreifen zu lassen, wie Justinus Kerner; und solche, die sich kaum je so zusammennehmen, daß ein abgerundetes Ganzes entsteht, wie Clemens Brentano. Wir haben von großen Talenten Gedichte, deren Wortsinn teilweise unverständlich ist, wie zuweilen bei Annette von Droste. Solche Erscheinungen kennt man in anderen Kulturländern kaum, so wenig wie man sie bei uns vor der Zerrüttung und Unterbrechung aller Tradition im 17. Jahrhundert kannte. Noch immer gilt Goethes Wort:

Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche; zu jeder
Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
Eine Kunst nur treibt er, und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.

Ein hochmütiges Verachten aller Schulung und Tradition, eine törichte Furcht, Lernen könne der Originalität und Fleiß der Selbständigkeit schaden, vor allem ein weitverbreiteter Mangel an Respekt vor älteren Leistungen läßt Goethes Epigramm aus Venedig auch heut noch zu Recht bestehen. Und daran liegt es, daß unsere Modedichter und Unterhaltungsschriftsteller so tief unter denen anderer Nationen, so unabsehbar tief unter den gleichzeitigen Meistern unserer

eigenen Literatur stehen. Man verlangt ja nicht mehr von ihnen! Viel Bessere pfuschen ja auch und mißhandeln Sprache und Vers! Die Kreise, die bei uns Clauren und Lafontaine lasen — und die heut ganz ähnliche Leute begünstigen —, würden in Frankreich Maupassant und Zola lesen; die Familien, die sich Iffland und Kotzebue ansahen, könnten dort Augier und Dumas bewundern.

Wenn sich dies Verhältnis immerhin gebessert hat, so fällt ein Hauptverdienst daran den Zeitungen und Zeitschriften zu. Den Klassikern wie den Romantikern galten sie noch als Hauptförderer des Dilettantismus. Wenn dann bedeutende und geistreiche Männer das Publikum um eine periodische Veröffentlichung zu scharen hofften, scheiterten sie regelmäßig; so nach Schillers „Horen" und Goethes „Propyläen", Herders „Adrastea" und dem „Athenäum" der Brüder Schlegel eben wieder der formgewandte und geistreiche Publizist Friedrich von Gentz (1764—1832) mit seinem „Politischen Journal" (1799), Ludwig Tieck mit dem „Poetischen Journal" (1800). Ganz langsam erst sind die Zeitungen und Zeitschriften die natürlichen Vermittler zwischen den Anspruchsvolleren und den Anspruchslosesten geworden. Sie haben in langer Arbeit unsere Gelehrten, unsere Fachmänner und unsere „vornehmen Schriftsteller" dazu erzogen, daß sie in gemeinverständlichen Darstellungen denen anderer Länder nicht mehr nachstehen; sie haben das Volk daran gewöhnt, was ihm mit Ernst dargeboten wird, auch mit Ernst entgegenzunehmen. In ihrer Gesamtheit bilden sie die eigentliche volkstümliche Literatur der Gegenwart. Es gibt keinen lebenden Dichter, der in Deutschland so populär wäre wie die „Fliegenden Blätter"; „Gartenlaube" oder „Daheim", „Illustrierte Zeitung" und „Deutsche Rundschau" sind nationale Persönlichkeiten mythischer Art. Nur Hochmut kann die gewaltige Gesamtleistung dieser Kräfte geringschätzen. Gewiß stehen hinter unseren Zeitungen und Zeitschriften kein Goethe, kein Schiller, kein Herder, keine Männer wie Tieck und die beiden Schlegel. Aber wir finden eine imposante Zahl tüchtiger ernsthafter Männer. Der schwache Punkt ist auch heute noch die Erzählung; die Romane und Novellen vieler „Familienblätter" könnten Clauren und Lafontaine geschrieben haben. Aber die wissenschaftlichen und politischen Rundblicke, die Kritiken, die Gedichte sogar sind überwiegend von der Art, daß der „Professor" und der „Arbeiter", die vornehme Dame und die kleinbürgerliche Hausfrau sie alle mit Verständnis, sie alle mit Interesse und

Genuß lesen können. Und hier haben wir wirklich ein Stück Literatur von der Art, wie man es vor hundert Jahren vergeblich ersehnte. Wir verdanken es der Arbeit zahlloser tapferer Männer, namenloser Kämpfer aus dem Geschlecht der vielgescholtenen Journalisten und berühmter Autoren wie Arndt, Görres, Heine, Gutzkow, Gustav Freytag, Kürnberger, Treitschke, Gildemeister, um nur ein paar um die Hebung der Zeitschriften verdiente Namen aus einer langen Reihe zu nennen; wir verdanken es auch jenen Zeitungen, die zuerst von der ganz unliterarischen „kuriösen Relation" den Übergang zu der Zeitung von einheitlich literarischem Charakter versuchten.

Ganz unrecht hatte also Schlegel doch nicht, wenn er die ersten Fäden zu einer neuen Literatur damals eben knüpfen sah. Breiter ist die Grundlage der Literatur geworden, allgemeiner die Teilnahme des Publikums; aber die künstlerische Höhe jener Zeit haben wir nicht wieder erreicht. Wird uns aber je wieder eine wirklich große Dichtkunst zuteil, so werden die Geister alle daran Anteil haben, die um 1800 über der deutschen Literatur leuchteten: Goethe, Schiller und Lessing, und die Romantik, und Jean Paul.

Aber auch die ältere Romantik hatte nicht nur gefördert. Zu aristokratisch hielt sie sich von den großen Interessen des Tages zurück; zu ausschließlich betonte sie das innere Erlebnis.

Da war es nötig, daß Männer kamen, die wieder in persönlicher Wirksamkeit, im Anteil an den großen Tagesfragen ihr Element fanden, wie Alexander von Humboldt (1769—1859) und Ernst Moritz Arndt (1769—1860). Zwei Naturen von beispielloser Lebenskraft, sind sie durch und durch auf öffentliche Tätigkeit, auf die Bemühung um greifbare Ziele angelegt. Arndt fährt mit dem großen Minister von Stein durch die russischen Steppen; Humboldt, der Weltdurchwanderer, ist unermüdlich in persönlicher Einwirkung auf Friedrich Wilhelm IV. für die vertriebenen Göttinger Professoren oder für Uhlands Auszeichnung tätig. Arndt schreibt pathetische Flugschriften und hält rednerisch bewegte Ansprachen, Humboldt ergeht sich in witzigen Plaudereien und sarkastischen Briefen: ein lebendiges Gegenüber, ein persönlicher Adressat, auf den direkt gewirkt werden kann, ist ihnen Bedürfnis. So hat Humboldt mit seinem großartigen, wenn auch fragmentarischen „Kosmos" (1845—1858) und schon früher mit den (etwas gar zu poetisch stilisierten) „Ansichten der Natur" (1807) die

populär-wissenschaftliche Literatur geadelt, und ohne die Autorität seines Vorbildes besäßen wir vielleicht weder die trefflichen Reisewerke der Barth und Nachtigal, der Haeckel und v. d. Steinen, noch die meisterhaften gemeinverständlichen Vorträge und Darstellungen eines Justus Liebig, Henle, Helmholtz, du Bois-Reymond, Brücke und so vieler anderer. — Arndt hat mit seinen prachtvollen Prosaschriften den Nachhall nicht gefunden, den er verdiente. Besäße eine andere Nation ein Buch wie seinen „Geist der Zeit" (1805), so voll eindringlicher Charakteristik der Völker, voll mahnender Schilderung der Stände, voll feuriger Vaterlandsliebe — es stände auf dem Bücherbrett jedes Patrioten, es fehlte nirgends, wo man Kraft der Rede ehrt. Wir schwärmen heut für Carlyle; hier könnten wir Deutsche mehr haben als an Carlyle. Doch heut ist es dazu wohl zu spät. Dafür wirken noch heut seine Lieder, die ihr volkstümlich-patriotischer Ton zu den ersten deutschen Nationalliedern machte: „Was ist des Deutschen Vaterland?" „Was blasen die Trompeten?" und schwungvoller als beide: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ".

Und bezeichnend ist auch die Wandlung, die Alexanders Bruder, Wilhelm v. Humboldt (1767—1835) durchmachte. Wenn einer, schien er zu stiller Beschaulichkeit geboren, zur bewundernden Deutung großer Geistestaten. An der Antike und an dem Bild des geliebten Freundes Schiller hatte er mit einziger Folgerichtigkeit sich zu einem Charakter von griechischer Feinheit und römischer Geschlossenheit erzogen; das Wunder der menschlichen Rede durchdrang sein Geist zuerst mit universaler Auffassungsfähigkeit — der Staat aber war ihm ein notwendiges Übel, zugunsten der Individuen in die engsten Schranken zu weisen. Erst die Übermacht Napoleons weckte in dem beschaulichen Diplomaten den „Staatsmann von wahrhaft Perikleischer Größe", den Begründer der Universität Berlin, den ersten und einzigen „Minister für Volksaufklärung" im großen Stil. Freilich hat er auf weitere Kreise nur eben durch sein staatsmännisches Wollen gewirkt und etwa noch durch eine matte Blüte seines Alters, die „Briefe an eine Freundin" (geschrieben seit 1822, veröffentlicht erst 1847), in denen er zu abgeklärter Beschaulichkeit zurückgekehrt war.

Aber der gleiche Geist der Aktivität ergreift selbst den weltscheuen, früh gebrochenen Träumer. So vielfach sich Friedrich Hölderlin (1770—1843) vor allem mit Novalis berührt — er

gehört der Romantik nicht an und nicht ihrer Weltanschauung. Wie Zacharias Werner Luthern zum bleichen Nachtwandler und Tieck Hardenbergs lebensfrische Braut zum früh dem Tode reifen Kind umgedichtet hat, so hat man Hölderlin zu einem Bild der Sanftmut und Weichheit gemacht. Er aber wußte wohl: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Ewig Ebb' und Flut!" Daß der Student einmal einem „Mägdlein-Praeceptor", der ihn nicht grüßt, den Hut vom Kopfe schlägt, hat nicht gerade viel zu sagen; viel aber, daß er selbst einmal all seine Melancholie auf getäuschten Ehrgeiz zurückführen möchte. Und nicht immer beschränkte sich sein Träumen auf literarische Wirksamkeit. In der Zeit der französischen Revolution nahm er für diese leidenschaftlich Partei („wir kriegen schlimme Zeit, wenn die Österreicher gewinnen; der Mißbrauch fürstlicher Gewalt wird schrecklich werden"). Auch in seinem Roman bekämpft er nicht, wie die älteren Romantiker, die Konvention, die Tradition, die Geselligkeit, alle Arten geistiger Fesseln — sondern wie die jüngeren die beengende Allmacht des Staates. Er preist den Athener glücklich: „er kann die Willkür nicht ertragen, weil seine göttliche Natur nicht will gestört sein; er kann Gesetzlichkeit nicht überall ertragen, weil er ihrer nicht überall bedarf." Das hätte Wilhelm von Humboldt freudig unterschrieben; weiter aber als der Staatsmann blickt der Dichter, wenn er — im Jahre 1800! — die „wundergroße Tat" des Theseus, die freiwillige Beschränkung seiner eigenen königlichen Gewalt, preist! Wahrlich, Hölderlin war nicht nur ein Träumer! „Eine tiefe Verbitterung gegen die Versunkenheit des Vaterlandes" hat Scherer als die Grundstimmung bezeichnet, die durch Hölderlins ganzes Dichten und Leben ging. Der weiche Elegiker läßt seinen „Hyperion" mit der bittersten Satire enden — statt eines Volkes von Übermenschen findet Hyperion in Deutschland nur eine tief erniedrigte Nation. Nur wünschen und klagen konnte Hölderlin in der wundervollen Prosa jenes Briefromans „Hyperion" (1797—1799), in den melodischen Rhythmen seiner meist in antiken Maßen gebauten Gedichte (gesammelt erst 1826 erschienen); auch für ihn galt Heinrich von Kleists herzzerreißender Ausruf:

Wehe, mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!

Schon dieser neue Geist der Aktivität scheidet die Männer, die von der älteren zur neueren Romantik überleiten, von den Tieck

und Schlegel. Zacharias Werner (1768—1823) ward nach wüstem Leben ein asketischer Prediger und erhitzte die Lebemänner des Wiener Kongresses mit seinen bedenklichen Predigten; Adam Müller (1779—1829), Heinrich v. Kleists Freund, der Staatsrechtslehrer, ward Journalist und Agitator. Bezeichnend ist es auch, daß Werner vor allem durch das einaktige Trauerspiel „Der 24. Februar" (1809) Einfluß gewann. Er regte damit die Reihe der Schicksalstragödien an, die besonders von 1815—1825 die deutsche Bühne beherrschten. Sie waren ganz auf starke Wirkungen berechnet. Man verlangte lebhaftere Erschütterung, größere Erregung der Nerven, als das klassische Drama oder die allzu sublimen Leistungen der älteren Romantiker boten. Die Schicksalstragödien waren ganz übersättigt von Schauer und Grausen: wie bei Maeterlinck setzt das gleich mit heulenden Winden und klirrenden Fenstern ein und schreitet in schauriger Monotonie der Sprache durch düstere Ahnungen, halb ausgesprochene Andeutungen zu Mord und Wahnsinn fort. Schon die harten, hölzernen Namen sind bezeichnend: grundsätzlich heißen die Figuren Holm, Horst, Hort. Das klingt wie der Axthieb des Henkers auf den Holzklotz und soll auch so klingen; es dient der Stimmung so gut wie auf der anderen Seite die volltönenden langen Namen bei Hölderlin: Armenion, Adamas, Gorgonda, Notara, Bellarmin, Alabanda, Hyperion, Diotima. So schwelgt die Zeit im hellen oder düstern Klang. Die Schicksalstragödien haben ihre eigene Mythologie, in deren Bann sie den Hörer hineinzwängen. Auf den einzelnen Zuhörer, auf seine Nerven und Sinne geht die Wirkung — wie fern lag das den Klassikern, und wie weit blieben davon auch die älteren Romantiker noch entfernt!

Bei den Dichtern, die der eigentlichen „jüngeren Romantik" angehören, kommt eine neue maßgebende Forderung hinzu; und auf der beruht ihre fortwirkende Bedeutung. Am klarsten hat sie E. Th. A. Hoffmann formuliert: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich danach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Licht zu tragen." Das ist das Ergebnis des neu erwachten Geistes der Aktivität, der persönlichen Regsamkeit. Das

ist das Neue: die Forderung wirklicher Anschauung. Nie hätten sie Tieck oder Novalis gestellt! Im Gegenteil hätten sie gefürchtet, den Reiz der Stimmung sich und den Teilnehmern zu verderben, wenn sie die Dinge zu deutlich ins Auge faßten. Novalis' mittelalterliche Reichsstadt liegt in fernen Nebeln; in der Arnims kann man wohnen. Tieck singt in unbestimmten Tönen von der Waldeinsamkeit; Bettina wirft sich vor unseren Augen auf das Gras und beschreibt den Käfer, der über ihre Hand kriecht.

Und dennoch ist dieser unendliche Fortschritt, der erst wieder eine gesunde Widerspiegelung des wirklichen Lebens ermöglichte, eine folgerechte Weiterentwickelung aus der Lehre der älteren Romantik. Aus ihrem Hinweis auf die Originalität, auf den „eigenen Mittelpunkt" erwuchs auch ihnen der Anspruch, die vorhandene Welt zu „bearbeiten": nur verachteten sie dabei als gute Schüler der spekulativen Philosophie die Sinne. Nun ruft Rahel: „O gesegnet, tausendmal gesegnet, liebe Sinne!" gerade wie der junge Goethe, Herders Schüler, gerufen hatte: „Gott erhalt' unsre Sinnen und bewahr' uns vor einer Theorie der Sinnlichkeit". Auf Goethe hatten Schlegel und Novalis hingewiesen: von ihm zu lernen versuchen erst Rahel und Bettina. Er hatte es in Rom erkannt, daß nichts schwerer sei, als die Dinge zu sehen, wie sie sind; durch Übung seiner Sinne wollte er das erlernen, wollte erzwingen, daß nichts ihm mehr Tradition und Name sei, alles anschauende Kenntnis. Auch die jüngeren Romantiker sehen ein, daß zur Aneignung der Welt die Sinne mehr taugen als geistreiche Paradoxien; daß eine selbständige Beobachtung mehr erobert als ein mystisches Vertrauen auf den geheimen Zusammenhang der Dinge. Ist es ein Wunder, daß der Gebrauch der Sinne sie wie eine neue, wunderbare Entdeckung entzückt? daß sie sich in virtuoser Beschreibung von Dingen und Geräuschen und Düften nicht genug tun können? Tieck hatte versucht, durch eine poetische Prosa die Stimmung nachzubilden, die bestimmte Instrumente erwecken, und hatte so das Fagott oder das Waldhorn sprechen lassen; wenn Brentano das nachahmt, gibt er nicht mehr die Stimmung wieder, sondern den Eigenklang der Instrumente.

Nicht alle haben literarische Denkmale von dauerndem Wert hinterlassen. Rahel (1771—1833) ist nur die Prophetin der jüngeren Romantik; ihre Bedeutung liegt in der ganz einzigen Selbständigkeit, mit der sie jedem Phänomen gegenübertritt. Es

gibt für sie gar keine Tradition; sie sieht und hört alles in diesem Augenblick zum erstenmal und deshalb auch mit einer Kraft des Eindrucks, die anderen versagt ist. Wir haben alle Goethes Gedicht an Friederiken gelesen, mit dem er ihr ein seidenes Band übersandte, und wir haben uns alle der lieblichen Verse gefreut. Rahel aber, da sie es liest, empfindet es, als habe Goethe es ihr gesandt; sie fühlt sich ganz in die Situation hinein. „Nein, so muß man nicht schreiben! er nicht!" Sie fühlt, als sei es eben geschehen, welche Verantwortung der Dichter mit diesen Worten auf sich nimmt, was Friederike empfinden muß, wenn das Band, das sie verbindet, doch nur ein leichtes Rosenband war — und sie muß laut aufschreien beim Lesen. Nur im Gespräch oder in Briefen gelingt ihr unter dem Druck eines erregenden Moments eine Improvisation; vorbedachte Schriften abzufassen ist ihr versagt. — Auch Josef Görres (1776—1848), der Begründer der ultramontanen Partei in Deutschland, ist nur Redner, Improvisator, mindestens in seinen besten Büchern. Eine gewaltige Kraft der Anschauung lebt in ihm. Jede Metapher wird zum angeschauten Bild. „Das Wetter ändert sich", sagt ein anderer Redner im Gleichnis; ihm lebt das sofort: „Die Pfauenweibchen schreien jämmerlich, die Schwalben streichen an der Erde hin, der Laubfrosch steigt an der Leiter nieder, die Funken hängen sich an den berußten Töpfen an — es will ander Wetter werden!" Dieser poetischen Sicherheit der Anschauung verdanken auch seine großen Werke und Streitschriften ihre zündende Macht. In der berühmten Vorrede zu den „Teutschen Volksliedern" (1802) schildert er das Volkslied, „in dem die jugendliche Menschenstimme zuerst tierischem Gebelle entblüht, wie der Schmetterling der Chrysalide, und in ungekünstelten Intonationen die Tonleiter auf- und niedersteigend freudig sich versuchte"; und gleich anschaulich charakterisiert die wilde Kampfschrift aus der Zeit der Kölner Wirren „Athanasius" (1837) ein Menschenalter später den Geist des Rationalismus als den „starren Knochenmann". — Anschauung ist auch das große Geheimnis der Kunst, mit der E. Th. A. Hoffmann (1776—1822) die Spukgestalten der unsichtbaren und die noch unheimlicheren Figuren der wirklichen Welt vor uns aufsteigen läßt; sichtbar, greifbar führen sie ihren wilden Gespenstertanz auf, symbolische Gebärden mit realistischen Bewegungen untermischend. Hoffmann ist beinahe so wenig Stilist wie Rahel; ja wenn ihr oft blitzende

Sätze gelingen, schleppen sich bei ihm auch die geistreichsten Aussprüche in ungelenken Perioden hin. Einen Satz ganz brutal in der Mitte entzwei zu brechen, um etwas einzuschieben, macht ihm nicht die geringste Sorge; für Wohlklang der Rede hat der begabte Musiker kein Ohr, für Lautsymbolik trotz aller Freude an Beziehungen zwischen Form und Inhalt nicht das geringste Talent. Und diesem Schriftsteller, dem die Hilfsmittel der Sprache erstaunlich wenig zu Gebote stehen, gelingt es, uns Gestalten und Ereignisse sichtbar vor Augen zu zaubern, die alle Virtuosität anderer Meister in Spuk- und Wundergeschichten uns nie wahrscheinlich machen würde. Wir sehen die grausigsten Verwandlungen, Doppelgänger stieren sich an, ein Student verliebt sich in eine Puppe mit eingesetzten Glasaugen, und ein Räuber sucht ein Kind am Feuer zu braten; der Kater Murr und der Hund Berganza sprechen und denken; diesem Menschen geht seine Identität verloren, jenem wird von aller Welt zugerechnet, was irgend in seiner Nähe geschieht. Tiefsinn und Wahnsinn reichen sich, kaum unterscheidbar, die Hand. Krankhafte Seelenzustände sehen wir mit erschütternder Deutlichkeit vor Augen und fühlen fast die Leiden jenes furchtbaren Goldschmiedes Cardillac mit, der seine Kunstwerke nicht lassen kann und den morden muß, der sie ihm abkauft. Dazwischen alle unheimlichen Geräusche, hohles Klopfen an den Mauern, geisterhaftes Orgelspiel, betäubende Gerüche von wundersamen Blumen. Und neben dem allen, wie bei Rahel Trivialität neben Offenbarung, fest und einfach gezeichnete historische Bilder, Marino Faliero und sein Ende, ein altdeutscher Zunftschmaus; oder noch lieber beides vermischt: Magier schreiten über den Gendarmenmarkt in Berlin, ein verwunschenes Haus liegt in der Hauptstraße der Residenz neben einer Konditorei. Und wir glauben ihm alles, und unsere skeptischen Nachbarn, die Franzosen, lesen oder lasen doch lange von allen deutschen Schriftstellern nur ihn, und Otto Ludwig so gut wie Ernst v. Wildenbruch, Richard Wagner so gut wie Jacques Offenbach hat es gereizt, seine Gestalten in das grelle Licht der Theaterlampen zu rücken. Wie ist das alles möglich? Es ist möglich, weil Hoffmann seine große Forderung erfüllt. Er sieht wirklich die Gestalten und die Dinge vor sich, so greifbar, daß er sie uns beschreiben kann wie den Blumentopf am Fenster; so bestimmt sieht er sie, daß er sie sprechen hört mit ihrem eigentümlichen Tonfall und wieder von uns verlangen kann, aus der

Redeweise einer Figur uns ein deutliches Bild ihrer ganzen Erscheinung zu machen. Und noch mehr. All das ist bei ihm keineswegs müßige Erfindung, willkürlicher Spuk — es wächst hervor aus dem Boden einer eigenartigen Weltanschauung. Hoffmann meint ernstlich, diese Welt des Grauens und der Wunder sei so wirklich wie die triviale Alltagswelt; oder, besser gesagt, er meint, diese sei so wenig wirklich wie jene, sei so gut ein Reich des Spuks und Traums wie die Welt, in der sein „Sandmann" und die fürchterlichen „Elixire des Teufels" spielen. Der Staat ist ihm nur ein lächerliches automatisches Spielwerk, in dem täglich zur selben Zeit derselbe Mann zu demselben Fenster heraussieht und sich dann wieder umdreht; die Gesellschaft ist ihm nur ein Maskenfest, in dem Tiger und Hund und Katze und andere wilde Bestien zahme Gäste spielen. Aus der Tiefe dieser Verachtung der Wirklichkeit quillt sein Glaube an die Visionen seiner Phantasie hervor.

Noch höher hebt sich der Größte unter ihnen: Heinrich v. Kleist (1777—1811). Heinrich v. Kleist entstammt einer alten märkischen Adelsfamilie, von der schon das Volkssprichwort rühmt: „alle Kleists Dichter!" Im Frankfurt an der Oder, der verfallenden alten Universitätsstadt, (18. Oktober 1777) geboren, trat er, wie es sich für sein Geschlecht fast von selbst verstand, früh (1792) in das preußische Heer. Aber alles widerstand ihm dort, am meisten die rohe Bildungslosigkeit der zu trockenem Gamaschendienst herabgesunkenen Kameraden. Gewaltig gärt es in dem zukünftigen Poeten, der von seinem Beruf noch keine Ahnung hatte. Er studiert, lernt mancherlei, ohne doch die Unsicherheit der Grundlage je ganz überbauen zu können; grammatische Fehler verirren sich in seine reifsten Werke. Dann kommt ein Tag, den er den wichtigsten seines Lebens nennt: auf einer abenteuernden Reise (die er wahrscheinlich zur Heilung von hypochondrischen Vorstellungen unternahm), in Würzburg entdeckt er seinen Beruf zum Schriftsteller: sein Natursinn erschließt sich, und indem er ihm Ausdruck gibt, begreift er, daß er schreiben kann. Es folgen mancherlei Fahrten, einem unbestimmten Ziel entgegen. Er lebt, wie er dichtet; aus einer unklaren dumpfen Stimmung sucht er durch die Hingabe an diese Stimmung selbst sich zur Klarheit zu bringen. Er hat später in dem höchst charakteristischen Aufsatz: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" auseinandergesetzt, was sein Verfahren sei: die dunkle Vorstellung sich zunächst

dunkel ausdrücken zu lassen, bis sie, gefördert von dem Druck der unterbrechenden Mitredner, gleichsam aus sich selbst heraus zum Aussprechen gelangt. Das ist die Technik seiner Werke wie seines Lebens. — So zieht er zweimal nach Paris, 1801 und 1804, und wird beinahe als Spion erschossen; er lebt mit Zschokke (1801) in der Schweiz, er geht nach Weimar, wo der alte Wieland ihn herzlich aufnimmt und als der erste seine Eigenart erkennt. Später hält er sich mit Adam Müller in Dresden auf und gibt eine erfolglose Zeitschrift heraus, den „Phöbus". 1809 will er am Kriege Österreichs teilnehmen; er wird zurückgewiesen und sieht Frankreich siegen, ohne nur den Säbel ziehen zu dürfen. Verzweifelt kehrt er nach Berlin zurück und gibt, wieder mit Adam Müller, die „Berliner Abendblätter" heraus, März 1811 muß er sie eingehen lassen. Persönliche Bedrängnis, Verzweiflung des leidenschaftlichen Patrioten über die Zukunft Deutschlands, das unglücklich verlockende Wort einer Freundin ziehen ihn von der Welt herab; er, der im „Prinzen von Homburg" so ergreifend geschildert hat, wie fest der kühnste Mensch am Leben hängt, er gab sich am 21. November 1811 gemeinschaftlich mit jener Freundin, Henriette Vogel, den Tod.

Dumpfes Suchen aus der Unklarheit zum Licht spricht aus diesem Leben; und sein Ziel hat er nicht deshalb verfehlt, weil die Energie zum Durchkämpfen ihm gemangelt hätte, sondern weil immer von neuem die böse Verworrenheit aufstieg aus dem Grunde seiner Seele und aus den Wirren um ihn her. Mit kühler Sachlichkeit hat Goethe über ihn geurteilt: „Der gegenwärtige Dichter Kleist geht auf die Verwirrung des Gefühls aus." Man hat das Wort gern wiederholt; ich wage zu behaupten, daß es nur zeigt, wie wenig Goethe Kleist verstand, verstehen konnte. Überall geht Kleist von einer Verwirrung des Gefühls aus — überall ist das Problem, aus ihr heraus die Klarheit zu finden. Verwirrung in der Seele Alkmenens, die ohne ihre Schuld dem geliebten Gatten untreu geworden zu sein fürchtet; Verwirrung in der Seele der „Marquise von O.", die in einer Novelle von kühnster Paradoxie in dem Manne, der die Ohnmächtige vergewaltigte, den Verbrecher und den Vater ihres Kindes, hassend und liebend zugleich, sucht. Verwirrung im Herzen Michael Kohlhaasens, des rechtlichen, ernsten Mannes, der plötzlich das Fundament seiner Sittlichkeit, den Glauben an die Gerechtigkeit der Gewaltigen, einstürzen sieht, und in den

Besuchern von Meister Adams Gerichtsstube, die aus dem Richter immer deutlicher den Schuldigen sich herausschälen sehen. Aber die großen Gestalten stehen über der Verwirrung. Unbeirrt durch die Grausamkeiten ihres Geliebten, keinen Augenblick irre an seiner Liebe, geht Käthchen durch Wasser und Feuer; fest und gerade schreiten Hermann und der Große Kurfürst ihren Weg.

Diesem Gang von der Verwirrung zur Klarheit entspricht die Technik seiner Dramen. Aus einer unsicheren Stimmung, die den Helden umgibt, erwächst in rascher Entwickelung das Problem. Diese Stimmung lebt in allen Nebenfiguren; hell wird sie in dem Helden. Und darin liegt es, daß bei Kleist die Gesamtpersönlichkeit, die Volksindividualität zum eigentlichen Helden wird. Der Heros der „Hermannsschlacht" ist das deutsche Volk; der rechte Sieger im „Prinzen von Homburg" ist: Brandenburg. Ein kühner Schritt war damit getan auf Schillers Wegen über ihn hinaus; fast ein Jahrhundert sollte es dauern, ehe (nach Grabbes unklaren Versuchen) wieder ein kühner, einsamer Neuerer, Gerhart Hauptmann, in den „Webern" und „Florian Geyer" die Bahn weiterzuschreiten wagte.

Zeigt sich schon in dieser Individualisierung der Volkstypen und der Zeiten Kleists hellseherische Schärfe der Beobachtung, so feiert sie freilich in der Zeichnung einzelner Gestalten noch höhere Triumphe. Menschen zu zeichnen hatte man seit „Iphigenie" und „Tasso" fast ganz verlernt. Schillers Figuren hatten eine größere Allgemeinheit, sollten sie haben; nur noch vereinzelt und nur in Hauptgestalten wie der Jungfrau von Orleans, Wallenstein, Demetrius und Marfa vertiefte er die Psychologie zu individueller Wahrheit. Die älteren Romantiker hatten sich um Stimmungen viel, wenig um Charaktere gekümmert. Hoffmann schuf Gestalten von grausiger Lebenswahrheit, aber es waren keine Menschen, es waren Fabelgestalten wie die Böcklins. Kleist sah wieder den Menschen. Welche Figuren hat er uns geschenkt! Wie lebensvoll ist jede Rolle im „Zerbrochenen Krug", Adam in seiner tölpischen Schlauheit, der Schreiber Licht mit seiner glatten Gewandtheit, die polternde Alte! Thusnelda in der „Hermannsschlacht", die Ritter und der alte Knecht im „Käthchen", der prächtige Kottwitz und Natalie im „Prinzen" — sie sind echt in jedem Wort und jeder Bewegung. Ebenso deutlich sind die Situationen gesehen, Kohlhaas bei Luther, der Husar vor dem Wirtshaus, der sich noch ein

Gläschen einschenken läßt vor der Flucht; oder wie Guiscard der Ohnmacht nahe ist und Helena ihm die große Heerpauke unterschiebt, wie Friedrich Wilhelm, da er an den alten Kottwitz denkt, zuerst die Silberlocke sieht, die ihm in die Stirn hängt. Und so sieht Kleist auch jede Einzelheit und schwelgt bis zur Übertreibung in ihrer Ausmalung: berühmt ist die Schilderung des zerbrochenen Kruges durch Frau Marthe Rull. Oder wie Penthesilea die Prothoe anfährt:

So, war es jener,
Der zitternd stand, mit eingeknicktem Helmbusch.

Die neugewonnene Gabe der Anschauung bewährte Friedrich de la Motte Fouqué (1777—1843) zwar nicht in seinen Ritterromanen und nordischen Dramen (unter denen der „Held des Nordens" 1808 um des Stoffes willen hervorgehoben zu werden verdient: das erste Nibelungendrama seit Hans Sachs!), wohl aber in dem reizenden Märchen „Undine" (1811). Diese liebliche Verkörperung der fließenden Welle, die menschliche Dauer erhalten will, ist angeschaut; die glücklich erfundene Gestalt hat in Schwinds und Grillparzers Melusine, in Andersens kleiner Seejungfrau, in Hauptmanns Rautendelein mancherlei Schwestern erhalten, ohne verdunkelt zu werden. Und Kühleborn, der strenge Hüter seines Elements, ist nicht minder wahr, wahr wie eine Gestalt echter Mythologien, wie ein Meerwunder Böcklins.

Dann wieder zwei Männer der Agitation. Friedrich Ludwig Jahn (1778—1852) hat sich allmählich in eine mythische Rolle hineingeredet: er glaubte wie ein Barde der Klopstockischen Gelehrtenrepublik in hochgesetzten Orakeltönen predigen zu müssen und gewöhnte sich auch für seine Person eine affektierte Haltung an, die seinem Bild bei der Nachwelt schadete. Von Haus aus aber entbehrte der Turnvater keineswegs einer kräftigen volkstümlichen Beredsamkeit. Wo ein würdiger Gegenstand ihn entflammte, wie in dem vielgepriesenen Nachruf auf seinen jung gefallenen Freund Friedrich Friesen, da tönte sein Wort hell und klar wie das Schwert am Schild. Sein „Deutsches Volkstum" (1810) bleibt immer reich an originellen, wenn auch oft allzu originellen Anregungen, an kräftigen Wendungen. Neben Arndts machtvolle Flugschriften, neben Kleists leidenschaftliche Aufrufe darf man es freilich nicht stellen, weil ihm Kleists poetisch loderndes Feuer so gut wie Arndts gesunde Klarheit und sein heller praktischer Ver-

stand fehlten. Den Chauvinismus wollen wir dem „Alten im Bart" am ersten verzeihen, auch wo er in ein gefährliches Kraftburschentum ausartete. Eben erst (1808) hatte Fr. Schlegel in der geistreich beredten Schrift über „Sprache und Weisheit der Indier" das sanfteste, tatenscheueste aller Völker den Deutschen zum Musterbild aufgestellt, und eine leidenschaftliche Schwärmerei für die „stillen, schönen Menschen", die noch Heine „vor Lotosblumen knieen" läßt, war ausgebrochen; es konnte nicht schaden, wenn da gerade jetzt der Erzieher der deutschen Jugend alle Bildung der Zeit ziemlich energisch beiseite schob. Auch meinte er es nicht so ernst und lobte noch viel zu viel Bücher als gute Volksnahrung.

Neben den weltlichen Volksredner stellen wir einen geistlichen: Claus Harms (1778—1855), den Neubeleber der volkstümlichen Predigt. Der Ditmarsche hatte sich aus Knechtsdiensten aufgearbeitet wie später sein Landsmann Hebbel; fast zwanzig Jahre war er, als er endlich auf die ersehnte Lateinschule kam. Das Jahr 1814, in dem Zacharias Werner Priester ward, brachte ihm den „Durchbruch der Gnade". Der Rationalist ward streng orthodoxer Lutheraner und veröffentlichte 1817 als neuer Luther 95 kriegerische Thesen. Nach langer eifriger Wirksamkeit starb er in der Heimat, die er kaum je verlassen. Sein Ziel war, die Predigt durch den Volksgeist zu erneuern: einfältig soll der Redner Gottes sprechen, dabei lebhaft, von Seele zu Seele; er wendet deshalb auch gern Dialoge an. „Vor allem keine Büchersprache!" ruft er aus und ist mit seiner sorgfältig gepflegten Volkspredigt wirklich einer der ersten gewesen, die der Eigenart der mündlichen Rede gerecht wurden.

Clemens Brentano (1778—1842) und Achim v. Arnim (1781—1831) haben, wie A. W. Schlegel, durch geniale Aneignung mehr geleistet als durch eigene Produktion. „Des Knaben Wunderhorn" (1806), die herrliche Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern, bleibt ihr größter Ruhmestitel. Welche Fülle poetischen Stoffs haben sie wieder in Bewegung gesetzt! Ein ganzes Meer von Dichtung hat der Heidelberger Kreis — zu dem besonders noch Görres gehörte und in weiterem Sinne die Brüder Grimm, Uhland, Kerner — durch seine Pflege älterer Poesie wieder entdeckt, und wie kühn und froh fuhren da die ersten Schiffer hinaus auf dies Meer! — In seiner eigenen Dichtung aber er-

scheint Brentano beinahe wie ein Spanier aus dem Zeitalter der Gegenreformation; zu wunderlich mischen sich heiße Sinnlichkeit und kaltes Spiel, süße Klänge und gesuchter Witz. Fast wie ein schöner Zufall steht in dem bizarren, von stark duftenden Blumen gefüllten Treibhaus seiner Schriften die rührend einfache, in schlichter Umrißmanier durchgeführte Geschichte „vom braven Kasperl und dem schönen Annerl". Sein schönster und großartigster Plan aber, der der „Romanzen vom Rosenkranz", war zu groß für das in Stimmungen schwelgende, ausdauernde Arbeit scheuende Naturell Brentanos; wundervolle Töne einer leidenschaftlichen Gottesliebe und erschütternd grelle Geigenstriche, in denen er den Teufel musizieren läßt, klingen berauschend und verwirrend durcheinander; eine Symphonie aber, wie Goethes „Faust", war über seine Kraft. — Und Arnim blieb nur zu lange in jener romantischen Willkürlehre befangen, die ihn einmal den ungeheuerlichen Satz aufstellen ließ: „Es gibt keine Poesie, die man nicht, ebenso wie die Maler ihre Gruppen, nach der Beleuchtung des Ortes verändern könnte, ohne in die Bedeutung des ganzen Bildes einzugreifen." Aber allmählich erzog er sich doch an den Erzählungen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu einem ernsteren, strengeren Stil. Nun gelingen ihm seine besten Novellen und auch seine größte Schöpfung: „Die Kronenwächter". Auch dieser groß gedachte historische Roman blieb Fragment wie so viele Werke der romantischen Schule; nur den ersten Teil hat Arnim (1817) veröffentlicht. Er ist ganz erfüllt von kräftiger Anschauung. Die Reichsstädte des untergehenden Mittelalters, das idyllische Waiblingen und das stolze Augsburg, wachsen vor unseren Augen aus dem Boden, und originelle Gestalten bewegen sich darin, „jeder einzelne eine eigene Welt". Mit paradoxer Kühnheit tritt Arnim hier allen konventionellen Typen entgegen. Er schildert eine Äbtissin nicht als die blasse ideale Klosterfrau der Tieck und Fouqué — ihm ist sie „eine alte, sehr lebendige Jungfrau, von gar unermüdlicher Tätigkeit". Und gar der vielbeschrieene Erzzauberer Dr. Faust, der sprichwörtliche Grübler, wird hier in den wundertätigen Charlatan rückverwandelt „mit dem feuerroten, dicken Gesicht, mit weißblondem Haar und kahler Platte, in roten Pluderhosen und schwarzem Wams, mit zehn Ehrenketten darauf. Auch einen prachtvollen türkischen Dolch trug der feurige Drache und um seine Hüften einen Kranz von Amuletten". Die ganze Entwickelung von Klopstocks Arminius zu dem

Grabbes, von der blassen Gedankendichtung zum kräftigen Realismus liegt in dieser Figur vorgezeichnet.

Jacob und Wilhelm Grimm (1785—1863 und 1786—1859), die Begründer der deutschen Philologie, haben in der Fortbildung von unbestimmt schwärmerischen Vorstellungen zu klarer Anschauung noch Größeres errungen. Ihnen danken wir, daß an die Stelle abenteuerlich-romantischer Phantasien endlich ein lebensvolles und in den Grundzügen mindestens zuverlässiges Bild der deutschen Vorzeit, der deutschen Volksseele, der deutschen Gesamtentwickelung trat.

Für die deutsche Literatur haben die beiden herrlichen Brüder zunächst als Stilisten Bedeutung. Jacob Grimm ist wohl der größte Meister wissenschaftlicher Darstellung, den wir besitzen. Poesie durchdringt jede seiner Forschungen, nicht als äußerliche Zutat, sondern als nachschaffendes Mitfühlen. Gleichnisse von anschaulichster Wirkung fließen ihm ungewollt in Fülle zu; aus kleinen Fingerzeigen erwachsen seiner Phantasie bedeutsame Zusammenhänge. So recht aus der Seele des germanischen Volkes heraus sucht er seine Sprache, sein Recht, seinen Glauben zu erfassen. Literarhistorische Arbeit hat er weniger gepflegt, doch auch hier vor allem in der berühmten Denkrede auf Schiller (1859) seine Kunst genialer Reproduktion bewiesen. Seine akademischen Reden, vorab die auf seinen großen Mitarbeiter Karl Lachmann und auf seinen Bruder, sowie die schöne Rede „über das Alter", bezeichnen überhaupt eine neue Stufe in der Geschichte unserer akademischen Beredsamkeit: poetischer, wärmer, eindringlicher lösen sie die kühlen Abhandlungen Wilhelm v. Humboldts ab. — Wilhelm Grimm aber ist vor allem der Hauptredaktor jener unschätzbaren Sammlung der „Kinder- und Hausmärchen" (1815). Herder hat eine solche Sammlung gefordert; aber erst jetzt gelang sie, und das war gut: frühere Zeiten hätten für die Eigenart des Märchens noch nicht den sicheren Blick, an seiner schlichten anschaulichen Technik noch nicht die rechte Freude gehabt; noch die Schlegel oder Tieck hätten sich nicht mit dieser klassischen Nachschöpfung, Nacherzählung begnügt.

Wilhelm Grimms Sohn Hermann, unser berühmtester Essayist, heiratete Bettinens und Achim von Arnims Tochter Gisela, so daß die romantische Poesie und die ihr verschwisterte Philologie wenigstens in ihren Kindern eine symbolische Ehe eingingen. Bettina (1785—1859) ist aber auch selbst der Brennpunkt, in dem die Strahlen

der verschiedensten Leuchten sich begegnen. Schön charakterisiert sie in diesem Sinne ihr Bruder: „Sie, die nach allen Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen der Echo in ihr Herz aufnimmt!“ Clemens' Schwester, Arnims Gattin, vereint sie Eigenheiten der süddeutschen und norddeutschen Romantik: die lyrische Weichheit, den Stimmungsreichtum der einen mit dem kräftigeren Erfassen der Gegenwart bei der andern. Wie Arnim und Fouqué, aber noch stärker als beide, nimmt sie Anteil am politischen Leben und widmet der Pflicht unserer Fürsten, Könige der Armen und Beladenen zu sein, zwei Werke: „Dies Buch gehört dem König“ (1843) und „Gespräche mit Dämonen“ (1852). Vor allem aber bedeutet Bettina die Versöhnung der Romantik mit Goethe. Bei aller offiziellen Bewunderung hatten die Jüngeren von ihm wenig gelernt, wie er seinerseits von Kleist und Hoffmann nichts wissen wollte; und Brentano hatte sich sogar in eine böse Verdrießlichkeit gegen die „Weimarer Ziererei“ hineingeredet. Jetzt erst, in Bettinen, wird die Verehrung unseres größten Dichters lebendige Wirklichkeit.

„Seinem Denkmal“ hat Bettina das schönste ihrer Werke gewidmet: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ (1835). Zunächst ist das ganz wörtlich zu verstehen: sie hatte ein Denkmal des Großen modelliert, dessen Errichtung sie zu erleben hoffte; es steht jetzt im Weimarer Museum. Der Dichter, in heroischer Nacktheit, sitzt auf einem reichverzierten Thronsessel, vor sich die Leier, mit deren Saiten ein Genius spielt. Aber dann meinte sie es auch symbolisch: sein Denkmal im Herzen des Volkes wollte sie aufbauen. Als einen „Befreier“ wollte der alte Goethe sich aufgefaßt wissen — „Meister“ sei er von niemand gewesen. Aber Befreier dürften ihn die jungen Dichter wohl nennen: „denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördert.“ Gerade so faßt ihn Bettina auf, und sie zuerst, und sie fast allein: als den Befreier, der uns Mut gibt, von innen heraus zu wirken. Indem sie um die wenigen Briefe, die sie mit Goethe wirklich gewechselt, um die Worte, die sie bei fünfmaliger Begegnung ausgetauscht, eine hohe Laube voll blühender Blumen, voll Vogelgesang und anmutiger Zierate aufbaut, wird er ihr zum Genius der Selbstbefreiung, löst er ihr die Zunge für alle Erlebnisse ihres reichen Herzens. Ebenso hat sie dann in zwei anderen Schriften

ihre beste Jugendfreundin und ihren Bruder Clemens in den Mittelpunkt gestellt: „Die Günderode" (1840) und „Clemens Brentanos Frühlingskranz" (1844). Diese drei Werke gehören zusammen, und sie verbürgen Bettinens Unsterblichkeit. Mit den Briefen ihrer Korrespondenten geht sie um wie Arnim und Brentano mit den Volksliedern: sie erweitert, sie verändert, sie setzt um, aber immer nur, um den Charakter des Ganzen, wie sie ihn auffaßt, desto klarer hervortreten zu lassen. Die geistige Gemeinschaft zweier hoher Naturen will sie malen und bildet so aus den fingierten Briefen des „Werther" und des noch viel näher stehenden „Hyperion" und aus wirklichen Briefwechseln wie dem Goethes mit Schiller eine dritte, ganz originelle und echt romantische Art von Briefroman. „Die Günderode war mein Spiegel," bezeugt sie später; „an ihr ließ ich jeden Ton widerhallen und bezeichnete sie mit meinen Empfindungen und Eindrücken." Freundin oder Freund müssen ihr helfen, die in ihrer Brust gewaltig wogende Empfindung zu lösen. Hat ja doch Jacob Grimm gemeint, der Brief sei eigentlich überhaupt die den Frauen bestimmte Literaturgattung, und was sie schrieben, sei immer Brief: immer an eine bestimmte wirkliche Adresse gerichtet. Aber auch die Romane und Novellen der jüngeren Romantiker sind oft verkleidete Briefe: Bettina gibt mutig die Verkleidung auf und schreibt wirklich nur dahinquellende Improvisationen für vertraute Freunde, ohne sie erst wie Brentano als „Märchen" oder „Erzählungen" zu drapieren.

Wirklich einzig sind jene drei Bücher Bettinens. In stetem Umgang mit den dichterisch angeregtesten Geistern ihrer Zeit hat Bettina sich zur Erfüllung der Forderung herangebildet, die K. Ph. Moritz nach Goethes Italienischer Reise aus Goethes Ideen und mit seinem Beifall formulierte: „Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein, das heißt: die Organisation muß so fein gewebt sein, und so unendlich viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur Raum genug haben." Ihr Genie bietet der allumströmenden Natur überall Berührungspunkte. Und darauf beruht ihre eigentümliche Kunst: es ist die Virtuosität im Erleben. Wir haben begabte Dichter, die nie etwas erlebt haben; so Platen. Das lag an ihnen, nicht an den Dingen. Platen hätte mit Napoleon reden oder in der Schlacht bei Leipzig mitfechten können — ihm wäre es doch kein

Erlebnis geworden. Was finden wir denn für Erlebnisse in seinen Dichtungen? Daß der oder jener seine Gedichte getadelt hat oder gelobt! Bettinen dagegen wird alles Erlebnis. „Ein Ballett der Stimmungen" nennt Poppenberg diese in kunstvoller Improvisation geordneten „Feste des Moments". Sie sieht einen Regenbogen — und er wird ihr Sinnbild für „den seligen Wahn, den ich habe von dir und mir". Jedes Wort, das Frau Rat ihr von Goethe erzählt, ist ihr ein Besitztum; jede Blume, die sie sieht, erzählt ihr von anderen großen Mächten, die ihr heilig sind. Wie Rahels Kraft darin beruht, daß ihr alles neu ist, so Bettinens darin, daß alles ihr vertraut ist. Und so geht sie durch die reiche Welt wie eine Fee, und jeder Vogel spricht mit ihr, und jedes Tier des Feldes hört auf ihre Worte.

Hier finden wir das Bedürfnis der Romantik, fortwährend etwas zu erleben, vereint mit Goethes Kunst, das einfachste Ereignis zum Erlebnis umzugestalten. Mindestens gilt das für ihre blühendste Zeit; später hat sie wohl auch durch Bizarrerie nachgeholfen; aber in den drei schönen Briefbüchern stört kaum je dergleichen. Goethe sah auf seiner dritten Schweizerreise einen Apfelbaum, mit Efeu umwunden — und daraus entstand ihm die schöne Elegie „Amyntas". Weder Arnim noch Brentano hätten ein leises Wort der Natur so aufgefaßt, aber vielleicht Bettina.

Etwas von dieser Vertrautheit mit der Natur hat auch der größte Lyriker der jüngeren Romantik, Joseph von Eichendorff (1788—1857). Wie die meisten Glieder der Romantik verrät auch Eichendorff schon in der äußeren Erscheinung seine Eigenart. Arnim und Brentano sind ebenso schön, wie E. Th. A. Hoffmann und besonders Zacharias Werner fratzenhaft häßlich sind; durchgebildete Köpfe voll Geist und Leben haben sie alle. Eichendorff trägt auf hoher Figur den ernsten runden Kopf eines höheren katholischen Geistlichen; und eine Domherrennatur möchte ich ihn am liebsten nennen, wenn er auch glücklicher Gatte und liebevoller Familienvater gewesen ist. Und Eichendorff ist immer im Dom, immer im Gottesdienst, wo er mit seiner weithin tönenden Stimme Gott dem Herrn Lieder singt. Wohl versteht er es nicht, wie Bettina, auch das gewöhnliche Leben mit Poesie zu übergolden; aber wo er poetische Stimmung findet, da bemächtigt er sich ihrer noch intensiver als sie: „Selig Herze, das in kühnen Bildern ewig sich die Schönheit hält." Und poetische Stimmung findet er überall, wo sie der

Mensch mit seinem Lärmen nicht verscheucht. „Ich aber warf mich in das tiefste Gras und sah stundenlang zu, wie Wolken über die schwüle Gegend wegzogen. Die Gräser und Blumen schwankten leise hin und her über mir, als wollten sie seltsame Träume weben, die Bienen dazwischen so sommerhaft und in einem fort — ach! das ist alles wie ein Meer von Stille, in dem das Herz vor Wehmut untergehen möchte!“ Das ist die Grundstimmung dieses geborenen Lyrikers. Freilich schließt diese süße Wehmut auch wieder eine herzliche Fröhlichkeit nicht aus; sie sind benachbart in jedem Dichterherzen. Und von weichlichem Tränenrausch war das starke Herz frei, das ausrief:

Von allen guten Schwingen
Zu brechen durch die Zeit,
Die mächtigste im Ringen,
Das ist ein rechtes Leid!

Wo der schädliche Lärm des Tages verhallt ist, da fühlt der Dichter den Hauch Gottes. Ihm sich einfach hinzugeben — das heißt ihm poetische Wahrheit; und weil besonders Brentano, den er als „poetischen Schneider“ verspottet hat, eigenwillig zusammenrafft und flickt, darum wird er ihm zum Typus der unwahren Poesie. Hier nähert sich also die Romantik in folgerechter Entwickelung wieder Goethe und seiner Lehre, daß die Gegenstände nur dann wirken wie sie sollen, wenn Auge und Seele rein sind und ungetrübt von Temperament und Absicht: „Wenn man solch ein reines Gefühl,“ schrieb Goethe an Frau v. Stein, „mit dem vergleicht, wenn wir uns mühselig im Kleinen umtreiben, alle Mühe uns geben, ihm so viel als möglich zu borgen und aufzuflicken und unserem Geist durch seine eigene Kreatur eine Freude und Futter zu geben, so sieht man erst, wie ein armselig Behelf es ist.“

Indem nun Eichendorff aus der romantischen Subjektivität den Weg zurück fand zu Goethes Gesetz, die Dinge zu sehen und zu schildern wie sie sind, ist der idalistische Lyriker ein Erzieher des neueren Realismus geworden. Realistische Anschauung hatten Kleist und Hoffmann längst geübt — aber an erdachten, nur im Geist gesehenen Bildern. Eichendorff schildert in seinen wundervollen Liedern wirklich wieder ein Stück Natur, angesehen durch sein frommes liebevolles Temperament. Noch übt er die Wiedergabe der Dinge und der Stimmungen nur an Lieblingsgegenständen. Eichendorff ist der Dichter des Abends; wenn der Tag

verklungen ist, dann erst zeigt ihm die Natur ihr wahres Gesicht. Auch die volle Sonne ist ihm zu grell; den Mond liebt er, und dann am meisten, wenn er in einen dunkeln Wald hineinblickt. Diese Stoffwahl liegt freilich noch fernab von der „Pleinair-Malerei" der Goncourt, von Zolas Freude am Tagesgetriebe; und dennoch war zur Eroberung auch des lauten lärmenden Tages dieser erste zögernde Schritt vielleicht der schwerste von allen. Die wirkliche Natur abzuzeichnen, wenn auch in bestimmter Beleuchtung, haben dann jeder in seiner Art alle die vielen Schüler Eichendorffs versucht, Adalbert Stifter wie Theodor Storm und Paul Heyse wie Carl Busse.

Aus dieser Stimmung und Anschauung ist auch die Perle romantischer Erzählungskunst geboren, die allein von Eichendorffs Romanen und Novellen ihn überlebt hat, während seine wundervoll melodischen und in der Stimmung so reinen Gedichte ihre Lebenskraft besser als seine Epik bewahrt haben — „Aus dem Leben eines Taugenichts" (1826). Phantastisch ist das reizende Idyll gewiß, aber wahr ist es deshalb nicht weniger — wahr wie die „Undine" Fouqués. Der glückliche Junge, der sich mit seinem fröhlichen Herzen an das Ziel seiner Sehnsucht träumt, ist er minder wahr als der Portier „mit der kurfürstlichen Nase"? Daß wir nicht einmal an die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge unsere moderne Kritik anlegen können, sei nur nebenbei bemerkt. Wie Leonardos Geliebte als Maler Guido verkleidet mit ihm reist, so liebte z. B. Heinrich v. Kleists Schwester Ulrike wirklich in Mannskleidung aufzutreten; und Wilhelm Waiblinger hat gerade damals (1836) vollends Eichendorffs Taugenichts zum Teil wortwörtlich in die Wirklichkeit übersetzt. Aber diese Vorgänge sind ja doch nur die Marmorstückchen, die die frisch sprudelnde Quelle einfassen. Die Sehnsucht der Zeit nach Ruhe und ästhetischer Kultur, nach Schönheit und Frieden — das vor allem ist die Wahrheit der Erzählung. Der schwärmerische Kultus Italiens, für den Goethes Mignon den Ton angegeben hatte, ist für jene Zeit ebenso wahr und echt wie die patriotische Freude an der heimischen „Gemütlichkeit". Die tiefste Wahrheit der Erzählung aber liegt in jener Sehnsucht der Menschenseele nach einem uns vom Himmel in den Schoß fallenden Glück — „das Wunder" nennt es Ibsens Nora. —

Glänzende Namen genug drängen sich hier zusammen! Und doch ist es mit dieser erstaunlichen Fülle noch nicht genug.

Wie schon unter ihnen die beiden Grimm mehr noch der Wissenschaft angehören als der Literatur, so ist auf jene ganze mächtige Reihe großer Gelehrten zu verweisen, die den Brüdern Grimm zur Seite die moderne Forschung in Deutschland neubegründet oder geschaffen haben: B. G. Niebuhr (1776—1831), der Stifter der kritischen Geschichtsforschung; K. Fr. Gauß (1777 bis 1855), der „König der Mathematiker"; Fr. K. v. Savigny (1779 bis 1861), der Begründer der historischen Rechtsschule; August Boeckh (1785—1867), der Reformator der Altertumskunde. Nicht nur deshalb sind sie hier zu nennen, weil sie alle Meister der Darstellung waren, Gauß in lateinischer, Boeckh in lateinischer und deutscher Sprache, Niebuhr in seinen Geschichtswerken wie Savigny in seiner berühmten Kampfschrift „vom Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung" (1814) — der Zusammenhang liegt tiefer. Man hat oft gerühmt, wie aus der Romantik die neue Wissenschaft der deutschen Philologie erwuchs, und wie nicht nur die Brüder Grimm, sondern auch Ludwig Uhland in jenem Heidelberger Kreise die bestimmende Anregung fanden, in dem sie mit Arnim, Brentano, Görres, begeisterten wenn auch dilettantischen Liebhabern des deutschen Altertums, in innigster Gemeinschaft lebten. Das ist vollkommen zutreffend; aber richtig ist auch, daß die jüngere Romantik selbst ganz derselben Wurzel entstammte, wie die ganze frisch aufblühende Wissenschaft jener Tage. Es ist eben der neugewonnene Respekt vor der Tatsache, es ist die neue Schätzung der Beobachtung, was hier wie dort wirkt. Niebuhr will los vom Zwang der Tradition und mit eigenen Augen sehen wie Rahel; Savigny setzt den Spekulationen der Naturrechtler das Studium der wirklichen Rechtsentwickelung entgegen, wie Heinrich v. Kleist dem abstrakten Ritterdrama Tiecks die realistischen Einzelheiten des „Käthchens von Heilbronn"; Boeckh studiert das Altertum an Steinen und Urkunden wie Bettina die Gegenwart an Bäumen und Gesprächen. Eigene Anschauung ist für die Neugründung der Wissenschaft wie der Poesie der Wahlspruch; daß für die bildenden Künste diese Parole sich noch nicht durchsetzen konnte, hat sich schwer genug gerächt.

Voll reicher Hoffnung schritten die Jungen einher; in prächtiger Blüte standen die reifen Meister — „Pandora"! „die Jungfrau von Orleans"! „die Braut von Messina"! „Tell"! „Titan"! „die Flegeljahre"! Und zu alledem dürfen wir nicht vergessen, daß

auch die Vertreter früherer Perioden noch wirkten und Einfluß übten. 1801 erscheint noch des Populärphilosophen J. J. Engel (1741—1802) beste Schrift „Herr Lorenz Stark", eine gut vorgetragene erziehliche Geschichte im Stil der Moralischen Wochenschriften; und im gleichen Jahre erlebt noch die alte Lehrdichtung der Haller und Kästner einen Nachkömmling in der „Urania" des philosophischen Elegikers Tiedge (1752—1840), den man eine Zeitlang neben Schiller stellte! In demselben Jahre 1805, in dem Arndt die neuen politischen Forderungen an das Vaterland so nachdrücklich betonte, erhob Goethe mit seinem Buch „Winckelmann und sein Jahrhundert" nochmals für das ästhetische Ideal des antiken Menschen die Stimme. Während die Kanonen von Jena um ihn donnerten, ein Jahr vor Fichtes Reden an die deutsche Nation, brachte „der Philisoph des Jahrhunderts", G. W. Fr. Hegel (1770—1831), seine „Phänomenologie des Geistes" in die Druckerei, ruhig und unbeirrt wie in den Tagen der von aller Politik entfernten Spekulation Kants. Das Jahr 1806 macht vielleicht einen Abschnitt; aber man wird nicht glauben, daß Napoleon das 18. Jahrhundert habe füsilieren können. Immer noch dauerten ältere Bestrebungen fort neben den neuen, die wir im Besitz Deutschlands um 1800 fanden.

Großes hat diese Zeit erstrebt und vieles erreicht. Ganz neue Stoffe und Klangwelten bringen die Romantiker heran: die Spanier, die altdeutsche Poesie. Jean Paul, Novalis, Hölderlin lehren der Sprache ganz neue Reize abgewinnen. Bedeutungsvoll tritt der vermehrte Einfluß der Frau hervor: wie die Hauptwerke dieses Zeitraums fast alle weibliche Hauptfiguren haben, so nehmen auch Karoline, Rahel, Bettina eine Stellung ein wie keine Frau im vorigen Jahrhundert innerhalb unserer Literatur; in Frankreich freilich war Frau von Staël (1766—1817) vorangegangen.

Trotz so vielen bedeutungsvollen Zügen bleibt das Wichtigste doch immer der Versuch, die Kluft zwischen der Literatur der Gebildeten und der des Volks zu überbrücken. Den Charakter echter oder gesuchter Volkstümlichkeit trägt vieles in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts; dauernd volkstümlich blieben dennoch von größeren Werken fast nur Dichtungen der Älteren: der „Faust", der „Cid", der „Tell" und Schillers andere klassische Dramen, daneben Hebel und Zschokke und allenfalls das „Käthchen von Heilbronn". Aber wie wenige Jahrzehnte haben dem Schatz der

eigentlichen Nationalliteratur mehr Stücke beigefügt! Und dann arbeitet unter der Decke die Tätigkeit der Romantik für die Anerkennung von Goethes Einzigkeit; die Volksmärchen werden den „Gebildeten", ferne Naturansichten den Ungelehrten gewonnen. Das breite Fundament war gelegt, auf dem ein Jahrhundert weiter bauen konnte; und so stark war die Arbeit gewesen, daß in der nächsten Periode eine sichtbare Ermattung eintreten mußte.

Auch in kultureller und politischer Hinsicht folgt den Anstrengungen der napoleonischen Zeit ein Stillstand. Erst nach 1820 beginnen Dampfmaschine und Eisenbahn Deutschland in das Netz der neuen Industriestaaten hineinzuziehen, beginnen die süddeutschen Parlamente das öffentliche Leben Deutschlands dem fortgeschrittener Staaten näher zu bringen, und erst 1834 geschah mit dem „Zollverein" ein großer Schritt zur wirklichen Einigung des „Deutschen Bundes". Noch war das Leben einfach und still, das Theater fast die einzige Gelegenheit zu größeren Versammlungen und fast der einzige Gegenstand weitere Kreise umspannender Diskussionen. Man fing allmählich an, über das starke Eindringen der Musik in die Gesellschaft zu klagen, das z. B. Immermann der geselligen Unterhaltung, Tieck der Geselligkeit überhaupt gefährlich hielt; aber gerade die Musik schuf neue Berührungen und erwies sich für die Lyrik neu belebend, seit 1805 der Schweizer Hans Georg Nägeli mit seinem „Singinstitut" den Männergesang zu frischer Blüte erweckt hatte. Die bildenden Künste standen auf ziemlich tiefer Stufe trotz vielfacher Bemühungen und erhielten erst einen neuen Anstoß, seit 1817 König Ludwig von Bayern, damals noch Kronprinz, in Rom mit Cornelius und den Nazarenern fruchtbare Verbindungen angeknüpft hatte. Vor allem stand aber die Kunst abseits vom Leben, nur in ihrer alten Tradition beharrend. Das Kunstgewerbe war so tief gesunken wie nie, wovon schon die klägliche Ausstattung der Bücher zeigt; denn Buchdruck und Bucheinband sind ein untrüglicher Gradmesser für das Kunstbedürfnis des täglichen Lebens. Die Hauptfreude der angeregteren Naturen war noch immer neben eifriger Lektüre Gespräch und Briefwechsel; Salons wie den der Rahel in Berlin mußte jeder besuchen, der sich als Glied der geistigen Aristokratie fühlte. Und das Bestehen einer solchen wurde noch unbedingt anerkannt. Prinz Louis Ferdinand, der ritterliche Held, der bei Saalfeld fiel, hatte

in Rahels Haus verkehrt; die Staatsmänner und Adeligen fuhren fort dort ein- und auszugehen.

Als ein neuer Zug im Leben ist nur etwa das Zunehmen der Reisen zu erwähnen. Regelmäßige Badereisen fangen an Mode zu werden; aber auch große Forschungsreisen wie die Chamissos (1815—1818) folgen auf Humboldts bahnbrechendes Beispiel. Innerhalb Deutschlands reist man aber noch merkwürdig wenig; Schwaben ist den Berlinern und Berlin den Schwaben noch ein mythischer Begriff; Österreich aber fühlte sich zum „Reich" in viel schärferem Gegensatz als nach 1866. Hingegen stehen sich die Berufsstände noch nicht so schroff gegenüber wie später, als die politische Bewegung das Bürgertum in Feindschaft zu Beamtentum und Offizierkorps brachte. Der Begriff der geistigen Aristokratie steht eben noch über Rang- und Klassenunterschieden. Daß ein hoher Beamter wie Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843), der erste Kurator der Universität Bonn, zugleich ein hervorragender Schriftsteller ist — wir verdanken ihm den oft etwas breiten, aber in Landschafts- und Charakterzeichnung glänzenden historischen Roman „Scipio Cicala" (1832) —, war damals so wenig eine auffallende Erscheinung, wie daß ein preußischer General sich darauf freut, im Feldzug die Gegend zu sehen, in der Thümmels „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" spielen. Generale in einflußreicher Stellung wie Kleists Freund Rühle v. Lilienstern (1780—1847) treten in philosophischen Schriften gegen Hegel in die Arena, bewähren sich als klassische Fachschriftsteller wie Karl v. Clausewitz (1780—1831. „Vom Kriege", erschienen 1832) oder sind mindestens dichterische Dilettanten wie Hermann v. Boyen (1771—1848), der „Gründer der preußischen Landwehr".

Diese Ausdehnung der literarischen Bildung ist nun für die Weiterentwickelung der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung. Und zwar in doppeltem Sinn.

Zunächst ist ein literarisches Publikum erwachsen, wie es in solchem Umfang und in solcher Buntheit der sozialen Abstufungen vielleicht noch nie vorhanden gewesen war. In einem Menschenalter ist A. W. Schlegels Forderung nahezu erfüllt: aus dem engen Kreis, auf den die Klassiker und noch die Romantiker rechneten, ist nahezu ein Volk von Lesern geworden. Dies bildet den Hintergrund für die so vielfältigen dichterischen Entwickelungen des

19. Jahrhunderts; in einer so stark literarischen Welt konnten die verschiedenartigsten Tendenzen auf wenigstens einigen Anteil rechnen. Aber freilich lag auch diesmal in der Erfüllung aller Wünsche eine Ironie des Schicksals. Das „große Publikum" hat der dichterischen Evolution geringere Dienste geleistet als einst der enge Kreis Klopstocks, Lessings, der Weimaraner. Denn immerhin blieb die Aufnahmefähigkeit der Lesenden doch eine beschränkte; und so sättigten sie sich auch jetzt noch nur zu oft an der leichtesten Nahrung. Jeder Dichter, der mit einigen Ansprüchen auftrat, konnte sich rasch eine „Gemeinde" gründen, nicht nur Heine oder Grabbe, sondern auch W. Hauff oder Bodenstedt. Und mit jener mißverständlichen „Treue", die so oft der Entwickelung Deutschlands im Wege stand, blieben diese Mannen dann als reisige Schar gewaffnet, um jedem zürnend zu begegnen, der mit neuen Fahnen auf die Bahn trat. Einst hatten wir ein kleines Publikum, aber es war der anerkannte Areopag, dem anzugehören Gentz in Wien oder Varnhagen in Berlin als Ehre ansahen; jetzt hatten wir eine partikularistische Zersplitterung, die den Großmächten, Hebbel, G. Keller, Eduard Mörike feindlich gegenüberstand. Selbst als Berthold Auerbach und Julian Schmidt noch einmal eine Zentralisierung der literarischen Welt anstrebten, blieb diese Verbindung der Schriftsteller und Leser von Berlin, München, Stuttgart für Friedrich Hebbel und Richard Wagner ebenso hinderlich als sie für Otto Ludwig und Gottfried Keller wirksam war.

Und stärker noch traten die Nachteile des Großpublikums darin hervor, daß die angewachsene literarische Bildung nur zu leicht auch zur Produktion reizte. So führte jene zuerst anspruchslose dichterische Betätigung der Minister und Generäle, der Bürgermeister und Großkaufleute rasch zu einem verderblichen Steigen eben der Krankheit, gegen die die Dichter der „Xenien" schon erfolglos ästhetische Hygiene geübt hatten: des Dilettantismus. Je breiter die Teilnahme ward, desto flacher ward sie auch. Am abschreckendsten trat dies gehaltlose Plätschern in einer Dichtersprache, die für den Verfasser denken und dichten mußte, in den berüchtigten Kreisen der Dresdener „Trivialromantik" hervor: Fr. Kind (1768—1843), der nichtige Dichter des „Freischütz", und seine Mitdilettanten konnten L. Tieck aus der sächsischen Hauptstadt verjagen! Aber ähnlich lag es dreißig Jahre später in München, wo Dichterlinge und Liebhaber erst gegen die Geibel und Heyse, dann wieder

gegen R. Wagner die ganze Erbitterung der Zurückgebliebenen austobten. Im allgemeinen steht den künstlerischen Mittelmäßigkeiten in Deutschland sogar leichter eine gewaffnete Heerschar zu Gebot, als den Großen, deren Vasallen größere Ansprüche erheben und deshalb leichter untreu werden. Von Scheffel und Auerbach fiel kaum jemand ab; aber an Mörike oder Keller hatten gleich die D. Fr. Strauß oder Th. Storm ungebührlich viel zu mäkeln.

So verschiebt sich denn überhaupt das Verhältnis zwischen Dichter und Leser. Wenn sie näher aneinander heranrücken, liegt das nicht bloß in einem Aufsteigen der Genießenden, sondern nur zu oft auch in einem Herabgehen der Schaffenden. Die strenge große Anschauung vom Wesen der Kunst, an der unsere Klassiker festgehalten hatten, mußten G. Keller und Fr. Hebbel, R. Wagner und W. Jordan sich erst wieder erkämpfen. Darin liegt nicht zum wenigsten die Größe ihrer Generation.

Aber auch hierin lag doch eine Art Erfüllung des romantischen Programms. Und suchen wir nach einer Formel für die bunte Fülle dichterischer Gestaltungen und ästhetischer Forderungen von Goethes Tod bis zu dem Fontanes, der letzten großen Persönlichkeit, die wir einstweilen zu würdigen haben, so finden wir sie hier am ersten. „Romantische Poesie", verkündete das „Athenäum" der Brüder Schlegel, ist „fortschreitende Universalpoesie". Fortschreitende Universalpoesie ist in all ihren Schattierungen und Gegensätzen, ist gerade durch diese die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts.

Was meinte jenes große Wort der Romantiker?

Sie lehnten sich auf gegen einen die künstlerische Welt arm und eng machenden „Geschmack", gegen eine herrische Unterscheidung des „Poetischen" vom „Unpoetischen", gegen eine beschränkte Wahl von poetischen Stoffen, Typen und Formen. Nur in der Intensität des dichterischen Schauens solle der Unterschied liegen zwischen wahrer Poesie und philiströser Prosa. Der Künstler solle der vorbildliche Mensch sein, der das Weltgeheimnis der Schönheit überall erkennen lehre. Das wiederholen ihre Schüler von dem Klassizisten Platen bis zu dem Naturalisten Büchner. Sie glauben es den großen Programmatikern, daß jeder Dichter ein Stück Welt zu erobern habe. Denn was der Künstler uns einmal in neuem Licht gezeigt, das sehen nun auch schwächere Augen in goldner Verklärung. „Poesie", wiederholt noch Helene Böhlau, „ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches

man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum erstenmal voll genießt." Und diese Worte zeigen uns auch, wie in der romantischen Auffassung Idealismus und Realismus sich begegnen.

Das also war das Evangelium, das dem 19. Jahrhundert verkündet war: Alles ist euer! Füllet die Erde und macht sie euch untertan!

Gewiß nahm die Romantik mit jenen Ideen nur Gedanken des jungen Goethe und seiner Genossen auf. Aber nicht nur hatte sie sie theoretisch vertieft — sie hatte sie nun auch gegen Goethe selbst und gegen seine Genossen geltend zu machen.

Und hieran wird es uns deutlicher werden, was die literarische Bewegung im Jahrhundert Bismarcks zu bedeuten hat. Von wechselnden Gesichtspunkten aus galt es doch immer das eine: auch das wieder zu erobern, was die Kunstlehre und die Kunstübung der Klassiker aufgegeben hatte. Deshalb ist die erste Hälfte des Jahrhunderts von einem oft ausgesprochenen, öfter unbewußten Gegensatz gegen Schiller und zumal gegen Goethe beherrscht, und erst nachdem die Erneuerung des romantischen Programms durch das junge Deutschland einigermaßen geglückt war, durften P. Heyse und G. Keller, H. Grimm und W. Scherer wieder aus den Namen der Großen von Weimar die Parole auch für ihre Gegenwart formen.

In drei Punkten vor allem hatte die weimarische Ästhetik zu einer entschiedenen Verengung der dichterischen Welt geführt. In drei Punkten also hatte die poetische Welteroberung der Deutschen vor allem einzusetzen.

Jene große Auffassung des Dichterberufs, die den „Seher" aus der Masse weit heraushob und ihn gleichsam mit einem abgestuften Hofstaat umgab, der über Mitstrebende und kritisch Genießende allmählich zum „Volk" herabführte, schloß eine gewisse Isolierung von den Regungen eben dieses Volkes in sich. Der aufgeklärte Dichterdespotismus Goethes wollte, wie Metternichs konservative Politik, „alles für das Volk, nichts durch das Volk." Eine in großem Sinne gedachte ästhetische Erziehung des Volkes sollte von den höchsten, ewigen Voraussetzungen ausgehn und sich über Tendenzen der Zeit als verschwindende Wellen stolz fortsetzen. Nicht nur Napoleon gegenüber, auch schon angesichts der französischen Revolution hatte dieser zu hohe Standpunkt dahin geführt,

die Fühlung der großen Dichter mit ihrer Nation zu schwächen. Je stärker in der Nation selbst sich große Tendenzen regten, desto unvermeidlicher ward hier der Gegensatz der Tendenzdichtung gegen die „reine Poesie". Ihn klar ausgesprochen zu haben, seine Berechtigung mit Feuer verfochten zu haben, machte die Stärke des jungen Deutschland aus und gab in völlig veränderter Form Wildenbruch wieder Macht gegenüber jungen (vermeintlichen oder wirklichen) Schülern der Goethischen Objektivität; vorhanden aber war dieser Gegensatz schon in den Anfängen unserer politischen oder religiösen Poesie.

Augenfällig war die Beschränkung, in der die Meister sich zeigten, auch in dem zweiten Punkte. Als Schüler Herders und Winckelmanns waren Goethe und Schiller innigst davon überzeugt, daß eine bestimmte Zahl großer ewiger Typen durch die unendliche Welt der Gestalten fortdauerte, und daß diese Typen ihre reinste, klassische Ausbildung bei den Hellenen gefunden hätten. Nichts ist dafür bezeichnender als Schillers berühmter Werbebrief an Goethe (vom 23. August 1794), in dem er den Dichter der „Iphigenie" deshalb bedauert, weil er erst verstandesmäßig aus sich heraus „ein Griechenland gebären" mußte, das dem geborenen Griechen, ja schon dem Italiener von vornherein geschenkt worden wäre. Dieser ausschließliche Kultus des Hellenentums mußte von zwei Seiten bedrängt werden: von der historischen Forschung, die die Sonderstellung der griechischen Kunst mindestens einschränkte (bis sie freilich in unsern Tagen mit erneuter Energie wieder behauptet wurde) — und, in noch höherem Grade, von dem erwachenden Selbstbewußtsein der Modernen. Man wollte Ernst machen mit dem Spruch, daß auch uns die Sonne Homers leuchte. Goethe selbst war ja in einer Enklave seiner Altersdichtung in den Orient geflohen, freilich nur, um auch ihn in klassizistischer Vereinfachung zu betrachten. Aber Walter Scott eröffnete seiner Zeit, daß ihre nationale Vorgeschichte homerische Kämpfe und Gestalten berge; Victor Hugo zeigte ihr, daß auch die spezifischen Eigenarten des Orients von malerischem Wert seien; und in Deutschland selbst entdeckte die Schwäbische Schule, was Goethe kaum je anerkannt hatte: den poetischen Reiz der nächsten Heimat. Überall strebte man eine Erweiterung des poetischen Horizontes an, die an Stelle der wenigen seit Homer oder Sophokles gefestigten Naturformen des Menschenlebens die ganze Fülle der nationalen, historischen, landschaftlichen setzte.

Viel weniger drängte sich der dritte Punkt in die Beachtung, der doch in der Entwickelung der wichtigste, der eigentlich ausschlaggebende werden sollte.

Die Kunst (wie die Wissenschaft) vermag der unendlichen Menge der Erscheinungen nur dadurch Herr zu werden, daß sie auswählt und vereinfacht. Aber in dem Grad dieser Vereinfachung, in dem Maß dieser Auslese sind zahllose Abstufungen möglich. Die Kunstlehre unserer Klassiker stellte sich nun hier auf einen radikalen Standpunkt. Der einzelne Fall als solcher hatte in ihren Augen gar kein poetisches Existenzrecht. Zwar ward einem jeden Ereignis, einer jeden Person eine gewisse „Allgemeinheit" zuerkannt, d. h. eine gewisse typische Bedeutung; aber zu dichterischer Ausgestaltung sollte lediglich der Fall berechtigt sein, der diese typische Bedeutung in besonders ausgeprägter Form in sich trüge. Nur insofern ein Erlebnis oder eine Persönlichkeit „symbolische" Geltung habe, nur insoweit sie in sich eine ganze Reihe von anderen Erlebnissen oder Persönlichkeiten vertreten könne, sei sie zu künstlerischer Darstellung geeignet. So hatte Goethe ja selbst jahrelang gewartet, bis für längst vorhandene Zustände Jerusalems Selbstmord oder die Halsbandgeschichte oder die Erzählung vom Paria das symbolische „Gefäß" darbot.

Hiergegen aber mußte sich eine Zeit empören, der das innere Erlebnis um so wichtiger wurde, je ärmer ihr Leben und das des Vaterlandes an äußeren Erlebnissen war. Jeder einzelne Moment erschien ihnen wichtig, nicht um etwaiger repräsentativer Geltung willen, sondern an sich. Zunächst zwar vollzog man auch hier eine Auswahl: nur dem „interessanten" Abenteuer, der „interessanten" Persönlichkeit ward eine Virilstimme, ein unabhängiges Recht sich geltend zu machen, anerkannt. Was aber interessant sei, darüber erweiterte jede Generation ihre Ansicht: das poetische Stimmrecht wurde mehr und mehr erweitert, bis Georg Büchners Programm und — sehr viel später — die Praxis der modernen Naturalisten mit einem gewissen Trotz gerade das Unscheinbarste für das eigentlich Interessante erklärte — eine Auffassung übrigens, zu der schon bei Goethes Lebzeiten oder bald nach seinem Tode Grillparzer, Stifter, Annette v. Droste hatten hinleiten können.

Man sieht ohne weiteres, daß für die poetische Welteroberung gerade dieser Punkt von größter Bedeutung werden mußte. Die

älteren Dichter wollten in das Schatzhaus der Literatur klassische Modelle sammeln, die jüngeren geradezu eine Reproduktion der gesamten Wirklichkeit. Um das Recht des einzelnen Momentes wurde gekämpft, um das unverlierbare Recht jedes inneren Erlebnisses. Und so gipfelt denn diese Entwickelung in der begeisterten Freude Fr. Nietzsches an der Fülle des Widerspruchs, an dem Reichtum der streitenden Einzelfälle — und in seiner Konzeption des Übermenschen als des Gewaltigen, der keinen Augenblick seiner Existenz voll auszunutzen versäumt. Auch dies zwar hatte schon Schiller gelehrt, aber wie völlig war es überhört und vergessen worden!

Es waren also drei getrennte Wege, auf denen die Wiedereroberung der ganzen Welt sich vollziehen sollte. Jedesmal aber versäumten die Eroberer über dem Neugefundenen Längstentdecktes; jedesmal war mit der Erweiterung eine Einbuße verbunden — und damit die Notwendigkeit neuer Reaktion und Opposition.

Und ferner: jene Kunstanschauung Goethes und Schillers war in sich einheitlich und deshalb besaßen ihre Werke einen großen Stil. Den verloren die Nachfolger, die ausnahmslos mit ihren neuen Gesichtspunkten alte verbanden. Sogar eine starke Persönlichkeit wie etwa Hebbel oder eine eigenartige Natur wie Heine kommt nur in den glücklichsten Momenten über jene Vorstufe des Stils hinaus, die Goethe „Manier" nannte: über jene Art, die den getrennten Dingen durch übermäßiges Betonen der individuellen Anschauungsweise Einheit gibt. Ein Ringen nach dem Stil ward gerade den tieferen Naturen Bedürfnis; die leichteren halfen sich durch Nachahmung. Viele zwar fühlten nicht einmal, daß er ihnen mangelte.

Damit ein neuer Stil entstehe, mußte eine Einheit sich bilden für die Anschauung der drei Dinge, in deren Behandlung man sich von Weimar entfernt hatte: des Dichterberufs, der Stoffwahl, der Technik. Die größten Schwierigkeiten entstanden aus der letzteren. Für die Klassiker war das Kunstwerk als solches von der Wirklichkeit durchaus verschieden; oder vielmehr: es gehörte einer andern Art Wirklichkeit an. Darin blieben die Romantiker ihnen völlig treu. Mehr und mehr aber, je stärker das poetische Recht des zufälligen Erlebnisses betont wurde, desto entschiedener näherte man sich der entgegengesetzten Auffassung: dem Illusionismus. Für Ibsen oder Zola soll der Inhalt des Dramas oder

der Erzählung ein Stück Wirklichkeit sein, das wir beobachten; wir sehen durch eine Türspalte in das verschlossene Haus, in dem die Tragödie der „Wildente“ sich abspielt. Vom Boden dieses Illusionismus sollte nun ein neuer Stil angestrebt werden; als ein Versuch ihn zu sichern, ist der Symbolismus der letzten Jahre entstanden, scheinbar auf Goethe und Schiller zurückgreifend, aber doch viel realistischer den Einzelfall betonend.

Mag diese Skizze den ungefähren Gang der Entwickelung seit Goethes Tod veranschaulichen, so soll doch damit der überreichen Fülle individueller Tendenzen keine Gewalt angetan werden. Und dagegen glauben wir uns nicht erst verwahren zu sollen, daß unserer Meinung nach diese Entwickelung etwa eine beständige Überwindung Goethes und Schillers dargestellt hätte! Nein; nicht nur als Gestalten sind sie unerreicht: auch ihre Werke sind es zum großen Teil. Aber gerade weil sie so groß waren, mußte den Späteren ein Ausweichen vor der unmittelbaren Nebenbuhlerschaft notwendig werden: in neuer Rüstung, mit neuen Waffen ließ sich vielleicht schaffen, was neben „Wallenstein“ und dem „Spaziergang“, neben „Tasso“ und dem „König von Thule“ sich die Ewigkeit verdienen könnte. Es ist gelungen; eine nicht geringe Zahl von Meisterwerken hat die Geschichte der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts aufzuzählen. Größer aber noch ist die Zahl der Persönlichkeiten, die in edlem Ringen das Bild unserer immer an sich arbeitenden, immer fortschreitenden Dichterfürsten erneuten. Epigonen unserer Klassiker mögen sie alle heißen; aber keiner ist unter ihnen, der nicht auch im vornehmsten Sinn des Wortes ihr Erbe gewesen wäre!

Zweites Kapitel

Die Tendenz

Patriot im höchsten Sinne war Goethe gewiß stets gewesen, immer bemüht, sein Volk auf die höchste Stufe der Kultur zu heben; Patriot im engern Sinne der politischen Tageskämpfe war er nicht und hatte er nicht sein wollen — wenigstens seit die Tage des in Straßburg „emergierenden Deutschtums" hinter ihm lagen. Dadurch mußte einer in der Not des Vaterlandes aufwachsenden Zeit zuerst das Gefühl dafür aufgehen, mit welchen Opfern der große Weise seine Abgeklärtheit erkauft habe. Hier mußte zuerst sich Gelegenheit bieten, auf Pfaden, die er verschmähte, zu neuen Taten poetischen Schaffens auszuziehen.

Sein „Epimenides" spricht diesen Gegensatz aus, den er selbst tief fühlte, und bei dem sein Herz nicht hart und fest beharren konnte:

Doch schäm' ich mich der Ruhestunden,
Mit Euch zu leiden war Gewinn;
Denn für den Schmerz, den Ihr empfunden,
Seid Ihr auch größer, als ich bin.

Tief hatte Wilhelm v. Humboldt, leidenschaftlich hatten Fichte, Schleiermacher, Arnim diesen Schmerz um die Not des Vaterlandes empfunden, als die eiserne Hand des Korsen auf Deutschlands Nacken lag. Und dieser tiefe Schmerz gab der Dichtung der Freiheitskriege ihre Größe.

Zu ihr haben Dichter aus den verschiedensten Lagern beigesteuert: aus der romantischen Schule Friedrich Schlegel, Arnim, Brentano, vor allem aber Heinrich v. Kleist; aus der Schwäbischen ihr Klassiker Ludwig Uhland. Neben dem Altösterreicher Heinrich v. Collin steht die Verkörperung norddeutschen Wesens in E. M. Arndt und mit beiden in Reih' und Glied der Mitteldeutsche Fr. Rückert. Vor allem aber denken wir doch, wenn wir von den Sängern der Freiheitskriege sprechen, an die beiden Glücklichen, die zugleich auch Helden im heiligen Kriege sein durften.

Max v. Schenkendorf (1783—1817) rührt durch den Zauber seiner herzlichen Frömmigkeit, seiner Sehnsucht nach dem

alten Reich, das er sich ganz romantisch ausmalt. Aber seine Reime sind oft trivial, seine Verse haben zumeist einen blechernen Klang; sein poetischer Atem ist nicht stark, und er muß ihm, wie Arndt, durch systematische Einteilung zu Hilfe kommen und etwa ziemlich trocken die deutschen Städte katalogisieren. — In noch höherem Grade hat bei Theodor Körner (1791—1813) die Persönlichkeit und das Leben ersetzt, was seine Muse ihm nicht gegeben hatte. Mit Recht ehrt das Volk ihn als seinen Liebling; die Literaturgeschichte darf sich von dem Glanze seines Heldentodes nicht blenden lassen. Man tut Körner kein Unrecht, wenn man ihn als das Ideal des dichterischen Dilettanten bezeichnet. Der Sohn von Schillers bestem Freund und Berater, dem klugen Kritiker und tüchtigen Staatsmann Christian Gottfried Körner (1756—1831), wuchs in einer Atmosphäre auf, die sein liebenswürdiges Talent reizen mußte, sich in Nachahmungen Schillerscher Töne zu versuchen. Seine Jugendgedichte, die „Knospen" (1810), entbehren jeder Individualität, seine Lustspiele sind hübsche Liebhaberarbeit, und der „Zriny" (1812) ist nicht umsonst ein Liebling der Dilettantenbühnen, deren Mitspieler die eigene Unreife neben der eigenen Hingabe in diesem Echo Schillerscher Klänge finden. Der „Zriny" fand einen Beifall, der für Körners noch sehr der Vertiefung bedürftige Poesie nur gefährlich werden konnte; der junge Dichter tritt zu dem Wiener Burgtheater in ein offizielles Verhältnis, verlobt sich mit einer reizenden Schauspielerin und scheint seine Entwickelung für abgeschlossen zu halten. „Da kommt das Schicksal — rauh und kalt faßt es des Freundes zärtliche Gestalt und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde." Und doch war es sein höheres Glück. Der Aufruf des Königs traf den jungen Hoftheaterdichter; wie sehr auch Goethe grollen mochte — ihm war es selbstverständlich, in Lützows Freikorps zu treten. Und nun, in den wenigen Monaten, die ihm noch gegönnt waren, verfaßt er die Gedichte, die sein Vater mit dem Titel „Leier und Schwert" (1814) herausgab. Vor dem Feinde sind sie entstanden; der „Abschied vom Leben" ward verfaßt, als er schwer verwundet in einem Holze lag; das „Schwertlied" hat er wenige Stunden vor dem Tode ins Taschenbuch geschrieben. Das gibt ihnen das Packende der gehobenen Stimmung. Goethe meinte, Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, das sei nichts; „aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vor-

posten wiehern hört" — so solle man sie dichten. Aber in Wirklichkeit schließt der Kriegslärm die Poesie sonst aus. Und dieser frische, kampffröhliche Ton, den der tapfere Reiter anstimmt, dieser Ernst des patriotischen Kampfes wird nun noch durch den schönsten Heldentod besiegelt. Am 26. August 1813 fällt Theodor Körner bei Gadebusch in Mecklenburg. Man hat die Freikorps „die Poesie des Heeres" genannt; Körner wiederum ist die Seele dieser Poesie. Das blasse schmale Gesicht mit dem lockigen Haar und dem kurzen Schnurrbart erhält nun die Weihe des frühen Todes; der Dichter, der sein Wort mit seinem Leben eingelöst hat, wird der Nation zum Vertreter ihrer begeisterten Heldenjugend überhaupt. Diese Gefühle klingen mit, wenn wir „Lützows wilde verwegene Jagd" singen, wenn uns seine Gedichte unmittelbarer als die eines andern in jene großen Tage hineinversetzen. Der Jünger Schillers, der fürs Vaterland sang und fiel, ist der Genius der Befreiungskriege geworden. Sein Leben ward zum Gedicht, seine Gestalt vom poetischen Zauber umwoben; und mehr hat diese Gestalt für die Erhebung des Vaterlandes nach Elba getan, als alle Gesänge, mögen sie noch so vollendet und originell gewesen sein. Und so hatte er es sich gewünscht, der Glückliche:

Soll ich in der Prosa sterben?
Poesie, du Flammenquell,
Brich nur los mit leuchtendem Verderben,
Aber schnell!

Glücklich, wem es gegönnt ist, in einem großen Moment der allgemeinen Erhebung für sein Vaterland zu kämpfen! Wie wenig fällt von dieser Poesie des Krieges denen zu, die im inneren Krieg für ihre patriotischen Ideale fechten und leiden! Wie leicht verbittert den Parteimann der Kampf, den er gegen die Nächsten, gegen Freunde und Lehrer, gegen die Machthaber seines Landes zu führen hat! Erst versteckt sich daher diese politische Tendenz in Formen, die der Poesie unserer Freiheitskriege nachgeahmt oder von längst schon politisch gereiften Nationen geschaffen sind; dann erst tritt sie in der neuen Form einer starken agitatorischen Prosa mit Görres und Börne auf den Schauplatz.

Wie unvermeidlich aber diese Entwickelung war, zeigt das Leben selbst der Schriftsteller, die sich durchaus zu Goethe bekannten. Varnhagen v. Ense (1785—1858), der Mann des künstlichen „Goethischen Deutsch", der Gemahl der Goethe-Anbeterin Rahel,

wurde in der Atmosphäre des politisch erstarrenden Berlin zum heimlichen politischen Pamphletisten, zum Virtuosen des Belauschens und Aufzeichnens und Nachschreibens. Grillparzer, der gerne stehen bleiben wollte, wo Goethe und Schiller standen, Platen, der sich ganz als Schüler des klassischen Altertums fühlte — sie werden zu politischer Dichtung gedrängt. Ja der Franzose selbst, der unter den Berliner Romantikern ein guter deutscher Patriot geworden war, ward gleichzeitig zum Bahnbrecher der politischen Tendenzpoesie in Deutschland.

Adelbert v. Chamisso (1781—1838) hat in seinem berühmtesten Werke „Peter Schlemihl" (1814) nur Fouqués Kunst der Märchenpsychologie und der anschaulichen Schilderung des Unmöglichen erneut, allerdings in glänzendster Weise — ich erinnere nur an die vielgerühmte Szene, in der der verkaufte Schatten aufgerollt wird. Seine Balladen bleiben mit ihrem Aufsuchen grausiger Effekte im Bann der Romantik: ein Sohn muß seine ganze Familie hinrichten, und ein Vater erschießt seinen Knaben; Kinder werden in der Wiege vertauscht; ein Künstler schlägt sein Modell ans Kreuz. Daneben lassen sich allerdings auch einfachere Töne hören: in kleinen Zyklen oder einzelnen Gedichten schildert er Kämpfe und Leiden eines Schuljungen; einen einfachen Lebenslauf voll Liebe, Freude und Wehmut; die Erinnerung an seine Kindheit; sogar eine alte Waschfrau. Kleine Romane von typischem Charakter entstehen — „Tränen", „Frauen-Liebe und -Leben"; „Lebens-Lieder und -Bilder"; „Die Blinde"; „Drei Sonnen" — herzlich rührend; mit Unrecht tadelt man heut die historisch berechtigte Weichheit in der Darstellung der Liebe, der unbedingten Hingabe des Mädchens. Aber auf weitere Zeiträume hat doch Chamisso nur mit seinen politischen Gedichten gewirkt. Hier war er ein Neuerer — für Deutschland. Uhland ging ihm voran, aber fast durchweg mit schwerem, feierlichem Vortrag; das kecke politische Lied lernte Chamisso von Béranger (1780—1857), der seit 1815 mit seinen Gesängen — den letzten sangbaren Liedern, die Frankreich hervorgebracht hat — überall Widerhall fand. Die Leichtigkeit ihres Flusses, die rasche und sichere Zeichnung der Figuren, der wirksame Refrain, der einer ganzen Versammlung demonstratives Einstimmen ermöglichte, und vor allem die politische Stimmung, oppositionell und reaktionär, witzig und sentimental zugleich — das mußte in dieser Zeit weit über Frankreichs Grenzen zünden. Noch

Herwegh ist durch und durch ein Schüler Bérangers, dem er besonders seine wirkungsvollen Kehrzeilen abgelernt hat. Mit großer Lust übersetzte Chamisso Gedichte Bérangers, mit ihm ein anderer adliger Dichter: Franz von Gaudy (1800—1840), ein talentvoller Liedersänger und witziger Coupletdichter, daneben auch (nach Barthels Ausdruck) ein „poetischer Genremaler moderner Wirklichkeit", der freilich immer zur Karikatur neigte und in dem römischen „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" Besseres gab als in dem „Römerzug", einer geistreichen Reisebeschreibung; oder in Liederparodien Glücklicheres als in den Napoleon feiernden „Kaiserliedern". Aber hinter Gaudys Scherz vermißte man den Ernst, den der Deutsche mit Recht gerade hier fordert. Deshalb haben Uhland und Chamisso als politische Dichter so stark Schule gemacht. Bei Chamisso kam noch hinzu, daß die soziale Polemik stark mit hineinklang (schreiend in „Der Bettler und sein Hund", symbolisch verdeckt z. B. in „Vergeltung"). Mit einem Schlag war der geborene Franzose der volkstümlichste Dichter Deutschlands geworden. Als er zu einem neuen Musenalmanach (1833—1838) schreitet, finden sich alle bedeutenden Namen ein: Goethe selbst, A. W. Schlegel, Fouqué, Eichendorff, Rückert, Arndt; und nebeneinander, freilich nur auf kurze Zeit, die Schwaben: Uhland, Kerner, und ihre österreichischen Freunde Lenau und Anastasius Grün — und Heinrich Heine, den Chamisso eigentlich erst entdeckt hat. Dazu kommen die Jüngsten: Immermann, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, später Gaudy. Zum erstenmal war die ganze lebendige Lyrik Deutschlands vereinigt. Freilich schon 1836 bringt der Streit zwischen Heine und den Schwaben die in Deutschland unvermeidliche Spaltung hervor; Chamisso aber blieb beiden Teilen der verehrte Führer. Und als ein glücklicher Liebling seines Volkes ist er, dankbar für so viel Liebe, am 21. August 1838 gestorben. Vielleicht nur noch einem deutschen Lyriker war es vergönnt, so wie er in dem Bewußtsein „geliebt zu sein von seinem Volke", dahinzugehen: Freiligrath, zu dessen ersten Gönnern auch wieder Chamisso gehörte.

Als den anderen Ahn unserer politischen Tendenzdichtung nannten wir Ludwig Uhland. Er aber hat mehr mit seinem Beispiel gewirkt, als unmittelbar mit den Gedichten, die dem Verfassungskampf in Württemberg galten. Seine Stimmung ist die der Freiheitskriege: in König und Minister sah er Feinde des

Volksgeistes, die es redlich meinten, aber kein Herz hätten für sein Volk. Und wie bezeichnend ist eben dies für die Notwendigkeit jener Evolution, daß aus der gemütlichen Stille der Schwäbischen Schule solche Anklage hervorscholl! daß die friedliche Heimatliebe der württembergischen Lyriker in Uhlands Kampfverse und Parlamentsreden umgeschmiedet werden mußte? Justinus Kerner freilich, das Haupt der Gruppe, hat sich stets von diesem inneren Parteikampfe ferngehalten. Er bedurfte für seine Poesie keiner erregenden Momente. Wer konnte Justinus Kerner (1786—1862) seine seltene Kunst ablernen: Poesie zu leben? Der schwerfällige Mann, der selbst im Scherz sein breites, welkes Gesicht mit der Kürbispflanze verglich, sah trotz dem Glanz seiner kranken Augen so wenig fast wie Uhland einer „idealen Dichtergestalt" ähnlich; viel eher erinnerte sein Kopf wie der schwere Körper an W. v. Humboldts geistreiches Altweibergesicht. Aber in diesem Manne lebte und webte nichts als Poesie. Da hauste er in einem malerischen Gebäude unterhalb der Weibertreu, von Blumen umsponnen, von Vögeln umsungen, im Garten ein Turm, in dem es spukte; und eine unendliche Gastfreundschaft zog von allen Ecken Deutschlands Gäste in das berühmte Kernerhaus, den stillen Uhland und den lebhaften Freiligrath, den liebenswürdigen Mörike und den anspruchsvollen Lenau, Auerbach und Julius Mosen, Varnhagen und Anastasius Grün, dazu Prinzen und heimatlose Polen, den Gründer des Deutschkatholizismus Ronge und den Bischof von Rottenburg. Da wurde der Dichter der Griechenlieder mit einer griechischen Fahne begrüßt; da sah Geibel Geister an seinem Bett, und Theobald, der Sohn Kerners, trug dem Oberst Gustavson, dem entthronten König von Schweden, den Ranzen nach. Kerners Gattin, das „Rickele", machte es anspruchslos behaglich, und wenn Vater und Sohn eine Pfannekuchenreise durch Weinsberg gemacht hatten, kamen sie doch schließlich zu dem Urteil, die Mutter backe die besten. Oft reichte der Platz kaum, wie einst in Eutin bei J. H. Voß, wenn seine prächtige Erneſtine die Gäste auf die Folianten des Schulmeisters setzen mußte; aber nie ging die Stimmung aus. Liebe und Wohlwollen, Naturfreude und heiterer Ernst erfüllten hier jeden Tag mit neuer Poesie.

Und so ist es nicht zu verwundern, daß Kerner diese Poesie der Lebensstimmung genügte und ihre Ausprägung ihm kaum der

Mühe wert schien. Wie er die Liebesbriefe, die er seinem geliebten Rickele schrieb, mit lässiger, metrischer Umformung in die Gedichte von Andreas an Anna verwandelt hat, so war eigentlich all seine Dichtung nur ein sorgloses Aussprechen tiefgefühlter Empfindungen in bequemster Form.

Das war nun ein übles Beispiel für die „schwäbische Schule". Zwar wollten die Dichter, die man dahin rechnet, von dieser Benennung nichts hören; nur die Natur sei ihre Meisterin. Dennoch wird es wohl dabei bleiben, daß man von dieser Schule spricht. Die persönlichen Beziehungen, das Heimatsgefühl, die gemeinsame Ablehnung fremder Tendenzen, wie vor allem der des „Jungen Deutschlands", das bindet die Gruppe zusammen. Uhland gehört nicht ganz zu ihr; er wächst aus ihr hinaus wie der Palmbaum aus dem Treibhaus. Aber Gustav Schwab (1792—1850) ist ganz gewiß ein „Schüler" Uhlands und Kerners. Er ist eine liebenswürdig wohlwollende Natur, was sie fast alle sind; er ist ein allzu produktiver Reimer, was mehrere von ihnen sind; er besitzt nicht das geringste Verständnis für die innere Form der Ballade, was alle die kleinen Dichter der Gruppe von Uhland und Kerner unterscheidet. Diese beiden fassen kurz und knapp das Wesentliche zusammen; selbst Kerner nimmt sich in „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" oder dem „Reichsten Fürst" zusammen. So erwächst dann, was allein der Ballade ein Recht gibt, zu existieren: der einheitliche Ausdruck eines bestimmten historischen „Zustandes", wie Goethe sagen würde. Die Taten Eberhards im Barte oder Richards Ohnefurcht haben ihre eigene Atmosphäre; die muß der Dichter mit ihrem Lokalkolorit wiedergeben, hier schwäbisch-behaglich bis in den blutigen Kampf hinein, hier voll kalten Humors. Diese Eigenfärbung besitzen die Balladen der kleineren nie; und deshalb sind es immer nur versifizierte Anekdoten. Es können einmal ganz gut vorgetragene Anekdoten sein, wie der „Ritt über den Bodensee", oder, leider viel öfter, tödlich langweilige wie der „Vogt von Hornberg"; rechte Balladen, wie Goethe, Bürger und Uhland sie gedichtet haben, werden es nie. — Der typische Dichter der schwäbischen Schule ist Karl Mayer (1786—1870), in kleinen Naturbildern ein wirklicher Meister, auch als Darsteller Uhlands den eifrigen Biographen Schwab übertreffend; und doch von Heines Spott in seinem „Schwabenspiegel" nicht ganz mit Unrecht getroffen: seine Poesie verliert sich wirklich leicht ins Kleinliche und

„besingt Maikäfer". Auch Gustav Pfizer (1807—1890), dem Heine freilich allzu übel mitgespielt hat, ist unselbständig, mag er nun wie Kerner seine Gedichte mit „Totenkleid" und „Sarg" endigen oder sich an Schiller anlehnen. Zu solcher Abhängigkeit von den nächsten Vorbildern bringt Graf Alexander von Württemberg (1801—1844) noch eine metrische Unkunst, die Kerners Lässigkeit zum Prinzip erhebt; im übrigen bildet er mit seiner Melancholie, die nichts von Kerners durch christliche Hoffnung gefestigter Ruhe hat, den Übergang von der schwäbischen Schule zu Lenau.

Ein Spätling der schwäbischen Schule, wenn auch durchaus nicht ohne modernere Eigenheiten, ist der treffliche J. G. Fischer (1816—1896). Wie Uhland und Pfizer vereinigte er Naturkultus und politische Dichtung; aber wenn auch das Gedicht „Nur einen Mann aus Millionen!" (1849 geschrieben, aber erst 1865 veröffentlicht) dem Bedürfnis der Zeit kräftigen Ausdruck verlieh und Bismarck vorverkündete — seine Hauptbedeutung liegt doch im Naturgefühl. Die individuelle Stimme der Natur lernte er auf dem Lande unterscheiden; wo andere Dichter ganz allgemein vom „Gesang der Vögel" reden, da weiß er Fink und Pirol, Lerche und Schwalbe zu individualisieren. Gerade als Fischer die reifste und beste Sammlung seiner Gedichte herausgab (1854), schrieb Matthias Schleiden (1804—1881), der geistvolle Bahnbrecher der Zellentheorie, in seinen anregenden „Studien" (1855): „Bei weitem die meisten Menschen wissen von Vogelgesang doch gar nichts und lauschen offenbar mit blödem Ohr in die Natur hinaus." Die gleiche Klage sprach Wilhelm Jordan aus. Aber Fischer hörte jenen „cri de la terre", der in den Bildern des großen Millet (1814—1875) Gestalt und Farbe ward. Den Finken läßt er es verkünden, wie es in den Bäumen quillt und schwillt:

Der spürte ein Saften zuerst im Baum,
Spürte, spürte und nickte kaum,
Schwirrt ab und sagt: Auf Ehrenwort,
Schon rieselt's innen im Ast und kriecht
Wie Füße herauf an einer Wand,
Mir war's, wie wenn man Tauwind riecht —

So sagt er, und wie Lebensduft
Ging heimliches Schüttern durch die Luft.

Mit feinster Einfühlung schildert er auch sonst gerade dies Erwachen der Natur, und er darf gegen die herkömmlichen lyrischen Phrasen vom Frühling protestieren und rufen:

Der Frühling ist ein süß erschrocken,
Kaum grüßendes Vorübergehn . .!

Manet, das Haupt der Pleinair-Malerei, stellte fünf Staffeleien zugleich ins Feld und malte dieselbe Landschaft in fünf verschiedenen Momenten der Atmosphäre. So hat auch Fischer die genaueste Kenntnis der Tageszeiten; „die dritte Stunde nachmittags", die Stunde des Pan, wird ihm zu einer mit voller Deutlichkeit geschauten Naturerscheinung, wie nur Morgen oder Abend so vielen anderen Lyrikern. Und wie moderne Malerei berühren uns auch die Schilderungen des „Sommerglühens":

Wo die Sonnenglut gebrochen
Auf das Moos im Walde fällt.

Gewisse Formeln und Symbole sind dieser Gruppe wie Handwerkszeichen gemein; zwar nicht die berüchtigten „Gelbveigelein", die höchstens bei Mayer begegnen, wohl aber Ring und Trinkglas. Sie spielen damit nicht bloß in Versen. Als Alexander v. Württemberg einmal einen Ring im Bade verlor, meinte er ernstlich, die Nixe habe ihn geholt, nun müsse er sterben. Und richtig, setzt sein Biograph hinzu, — zwanzig Jahre später ist er in Wildbad gestorben!

Hoch erhebt sich über diese kleinen Talente, die im Grunde immer Dilettanten blieben, der „Klassiker der Romantik": Uhland.

Aber Ludwig Uhland (1787—1862) selbst ist ein Vollender, kein Neuerer, kein Eroberer. Seine politischen Gedichte könnten ihm diesen Rang noch am ersten sichern; aber ihre Zahl verschwindet neben der der Balladen und anderer, zumeist lyrisch-epischer Dichtungen. Eine ungemeine Klarheit zeichnet diese aus. Es gibt vielleicht keinen zweiten Dichter, bei dem so verschwindend selten ein unreiner Ton begegnet. Die Form widerstreitet bei Uhland nie dem Inhalt, wie so oft bei Chamissos Terzinen und Rückerts Versgebäuden; für das „Ethos" jedes einzelnen Metrums hat der Dichter ein feines Ohr. Uns will manchmal freilich alles zu klar und korrekt erscheinen. Wir wissen, wie sorglich der Dichter feilte und feilte, wie unermüdlich er ein Gedicht wie „Ver Sacrum" umgoß; hat er doch selbst seine berühmte Kaiserrede in der Pauls-

kirche („es wird kein Haupt mehr leuchten über Deutschland, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist") wieder und wieder umgeschrieben, ja keinen Brief ohne Entwurf abgesandt! Diese reine, klare, restlose Durcharbeitung lag aber in seiner ganzen Natur; sie ist deshalb sein Recht, wie die Technik des Beato Angelico das Recht des frommen Malers war.

Dann aber: bei aller „Reinlichkeit" der Umrisse hat doch jedes Bild seine individuelle Atmosphäre, wie ein Gemälde von Moritz von Schwind. Jedes einzelne der kleinen epigrammatischen Frühlingslieder — eine besonders von Karl Mayer kultivierte Spezialität der Schule — zeichnet eine andere Frühlingsstimmung. Das innig bewegte Wanderlied „Heimkehr" malt die Empfindungen des ungeduldig zurückkehrenden mit einer Kraft, die man dem Dichter der spielenden „Einkehr" kaum zutrauen würde. Ein Augenblicksbild wie „Schlimme Nachbarschaft" könnte Goethe nicht lebendiger mit dem Gehalt des individuellen Moments erfüllen. Und die Balladen gar! die bieder-heitere „Schwäbische Kunde" und die klirrende und blitzende Königin der Uhlandschen Balladen „Taillefer"! Ist es etwa ein Zufall, daß neben Heines Lorelei gerade der „Gute Kamerad" und „Der Wirtin Töchterlein" zu Volksliedern geworden sind? Uhland hat eben den alten Volksliedern ihren Aufbau abgelauscht und getreu wiedergegeben, was er gehört hatte.

Der poetische Horizont Uhlands ist kein weiter. Ihm ist es nur wohl auf dem Boden seiner Heimat — und seiner Studien:

Nie erschöpf' ich diese Wege,
Nie ergründ' ich dieses Tal,
Und die altbetretenen Stege
Rühren neu mich jedesmal.

Neue Wege hat er deshalb nicht eröffnet. In der Prosa lag die Hoffnung der Zeit, nicht in der Balladendichtung und Heimatslyrik. Man verehrte Uhland; aber man folgte Börne und selbst seine Gegner ahmten ihm nach.

Ludwig Börne (1786—1837) ist immer im Krieg, immer auf Vorposten oder im Scharmützel. Die beständige Aufregung seiner ganz auf ein Ziel gerichteten Seele ließ ihn zu ernster Arbeit, zu stetiger Entwickelung nicht kommen. Dilettantisch ist trotz allem Geist die willkürlich hin und her fahrende Theaterkritik; die lustigen, aber zu lang ausgesponnenen Humoresken sind Lieb-

haberarbeiten; die berühmte Denkrede auf Jean Paul (1825) ist der begeisterte Herzenserguß eines völlig ungeübten Redners. Erst Paris sollte Börne auf die Höhe seiner Begabung führen. Dorthin siedelte er 1830 über, um auf dem Boden zu leben, wo endlich eine „Tat" geschehen war, die Juli-Revolution. Er schulte sich an der Gewandtheit der französischen Presse. Er lernte von dem unvergleichlichen Pamphletisten Paul Louis Courier (1772—1825), der von 1819 an den Kampf gegen den „weißen Schrecken", gegen den legitimistischen Terrorismus fast allein geführt hatte. Aber freilich entfremdete er sich auch immer mehr von deutscher Art; freilich verbiß er sich immer blinder in einen abstrakten Radikalismus; freilich glaubte er die Dosen seines zornigen Scheltens, mit dem er das nagende Gefühl seiner politischen Ohnmacht übertäubte, immer noch verstärken zu müssen. Seine „Briefe aus Paris" (1830—1833) haben daher mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Das „Junge Deutschland", das an ihnen den Journalismus studiert hat, gewöhnte sich an das unmäßige Schimpfen, das bei Börne zwar nicht berechtigt, aber doch (wie bei Schopenhauer) psychologisch motiviert war: gewöhnte sich daran, bei aller Unreife der radikalen Kritiker den überweisen Erzieher, den endgültigen Richter zu spielen; und, was das Ärgste war, es gewöhnte sich das bißchen Respekt vor großen Männern ab, das Gutzkow und seine Freunde noch von der Schule mitgebracht hatten.

Das wütende Anstürmen gegen Goethe ist Börnes größte Sünde. Die häßlichen Worte, zu denen er sich nur zu oft gegen sein Vaterland hinreißen ließ, sind viel eher zu verzeihen; denn es sind Ausbrüche enttäuschter, empörter Liebe. Aber die Beschimpfungen Goethes vertragen keine solche Entschuldigung. Gewiß, es war ein Gegensatz der Weltanschauungen, nicht der Personen. Nur hätte dem radikalen Politiker denn doch einmal aufdämmern müssen, daß auch Goethe ein „Befreier" war und nach eigenem Zeugnis wie Luther und Hutten gegen mancherlei Obskuranten zu fechten hatte; nur hätte er doch einmal fühlen müssen, daß eine solche Majestät wie Goethe den Ton nicht verträgt, der manchem kleinen Gernegroß von Machthaber gegenüber verzeihlich war!

Freilich, der Zeitraum, in dem er heranwuchs, gehört der Emanzipation von den alten Autoritäten. Er gehört vor allem auch dem Kampf gegen Goethe. Dahin führte das neue Erwachen des romantischen Geistes; dahin auch das Anwachsen des

politischen Interesses. Lange hatten sie schweigend gegrollt; nun reichen Wolfgang Menzel und Ludwig Börne sich die Hand zum Sturmangriff gegen den Altmeister — bald grimmige Todfeinde, aber hierin lebenslang Bundesgenossen. Wolfgang Menzel (1798—1873), ein Sohn des jetzt so stark hervortretenden Schlesiens, fand in Stuttgart seine neue Heimat und den Boden seiner einflußreichen politischen und kritischen Tätigkeit. In beiden Hinsichten war er altliberal und stand zwischen seinen verehrten Meistern Jean Paul und Ludwig Tieck etwa in der Mitte. Menzel ist durch und durch Doktrinär: er hat sich für jedes Gebiet ein Dogma hergerichtet, das er für unerschütterlich hält, weil er selbst ehrlich daran glaubt; und mit dem ganzen Fanatismus eines volkspädagogischen Zionswächters kämpft er nun gegen jeden, der rechts oder links von dem engen Pfad geht, welcher allein zur Seligkeit führen soll: gegen die bureaukratischen „Schreiber" und die kosmopolitischen Revolutionäre, gegen Goethe und gegen Heine. Die Vorstellung eines starken weltbeherrschenden Germanentums beherrschte seine politischen wie seine ästhetischen Anschauungen; wo er Nahrung für die verbreitete Verweichlichung witterte, fuhr er wutschäumend über den Übeltäter her. 1827 erschien sein von geistreichen Bildern und schiefen Urteilen überfülltes Buch „Die deutsche Literatur": ein kecker Versuch, Tieck statt Goethes zum Leitstern der deutschen Schriftsteller und Leser zu machen. Gleich folgte dann (1828) Tieck selbst mit der großen Vorrede zu seiner Ausgabe von Lenz' Schriften, dem ersten großartigen Versuch einer deutschen Literaturgeschichte seit „Dichtung und Wahrheit"; denn Menzel gibt Beschreibung und Polemik, nicht Geschichte. Tieck erklärt nun freilich Goethe hier für den wahrhaft deutschen Dichter schlechtweg; aber er hat dabei doch recht viel „zu mäkeln und zu wählen" und spielt den jungen Wolfgang gegen den Minister von Goethe, den Dichter gegen den Menschen aus. Das bleibt etwa der Standpunkt seines Schülers Immermann: bei theoretischer Bewunderung für Goethe praktisch überall ein Mäkeln, Beanstanden, Besserwissen, derselbe Standpunkt, den überall die politische Opposition einnahm.

Endlich ergriff die politische Leidenschaft auch wieder Besitz von ihrer ursprünglichsten und wirksamsten Ausdrucksweise: von der mündlichen Beredsamkeit.

Schleiermacher hatte die Kanzel, Fichte das Katheder in den Jahren der Fremdherrschaft von patriotischen Reden widertönen

lassen. Bald nach der Befreiung läßt das berühmte Wartburgfest (1817) zum erstenmal auch die volkstümliche Rede erschallen, und den Studenten folgen auf dem viel wilderen Hambacher Fest (1831) die Ungelehrten, die eigentlichen „Männer aus dem Volk". Der Hauptsitz der Beredsamkeit aber blieben natürlich, in Süddeutschland wenigstens, die Volksvertretungen. Rasch folgten sich die Parlamente: das bayerische ward am 4. Februar, das badische am 22. April, das württembergische am 10. Juli 1819 eröffnet. Die Namen der Uhland und Pfizer lenkten die Aufmerksamkeit des ganzen Deutschlands auf die Stuttgarter Kammer, das klassische Land der jungen Kammerberedsamkeit aber ward Baden. Joh. Adam v. Itzstein (1775—1855), Ludw. Aug. Frh. v. Liebenstein (1781—1824), C. Th. Welcker (1790—1869), vor allen aber Karl Wenc. v. Rotteck (1775—1840) wissen, daß sie vor Deutschland reden und nicht bloß vor den Zuhörern der Kammer. Sie haben sich alle an der glänzenden Beredsamkeit der französischen Deputierten geschult, an dem beredtesten aller Parlamente, dem der Restauration, auch an den Wortführern der großen Revolution. Sie teilen mit ihnen die Überschätzung des Wortes und vor allem des Schlagwortes. Sie definieren und deduzieren viel zu viel und leiden an der akademischen Breite ihrer Ausführungen. Erst das Jahr 1848 gibt der deutschen Kammerrede ihren eigenen Stil. Da wird ein kräftig-wirksames Gebrauchen von Symbolen üblich; Beckerath wird berühmt durch die melodische Wendung: „Meine Wiege stand am Webstuhl meines Vaters"; Vincke spricht von der Pflugschar, mit der seine Vorfahren den Acker des Rechts gepflügt, Bismarck von dem „roten Unterfutter des Unionsmantels". Da lernt man, durch einen kräftigen Schluß die Gesamtwirkung der Rede zusammenfassen; da lernt man, durch Aufgreifen von Worten des Gegners (wie besonders Vincke es versteht) seine Rede vernichten. Für all dies geschahen jetzt nur die ersten Schritte; die Welcker und Rotteck fingen nur eben an, die Sprache des Katheders ein wenig der Rednerbühne anzupassen. Aber die Entwickelung war rasch und kräftig, und bald spiegelt sich in den Schriften des Jungen Deutschlands der oratorische Fortschritt deutlich genug. Und die akademische Beredsamkeit verjüngte sich an dem Beispiel der neuen Redner, um so mehr, als in der Paulskirche wie im Berliner Abgeordnetenhaus die Professoren so stark und glänzend vertreten waren; was den mächtig

ergreifenden Stil der Mommsen, Treitschke, Haeckel von dem kalt gelassenen der Niebuhr, Ranke, Lotze unterscheidet, das ist die Annäherung an den Ton der Überredung, an das Feuer der Debatte, an die Polemik des Parlaments.

Selbst dahin griff die neuerwachte Lust am gesprochenen Wort über, von wo sie durch die strenge Tradition der Jahrhunderte am bestimmtesten verbannt gewesen war: auf den Thron der Hohenzollern. Hier freilich traten die Nachteile der Eloquenz am grellsten hervor. Friedrich Wilhelm IV. (1795—1861), der sehr schlecht schrieb, hat zu den besten Rednern deutscher Nation gehört. Seine Rede beim Kölner Dombaufest ist ein Prunkstück, um dessentwillen jeder antike Rhetor gepriesen würde. Aber was bedeutete dieses Fest? Es gab keiner Tradition den Abschluß, es leitete keine neue ein. Es war ein isolierter Akt, an dem sich ein von Geist und Wohlwollen überströmendes Fürstenherz für Ideale begeisterte, die ringsum kein Echo fanden. Der König dürstete nach solchen Augenblicken; er besaß, wie ein französischer Geschichtschreiber von seinem Wesens- und Leidensgenossen Karl Albert von Savoyen gesagt hat, „die Leidenschaft des Ungewöhnlichen". Große Feierlichkeiten, Eröffnung von Ständen, Einweihung von Kirchenbauten — das hebt ihn aus dem verhaßten Alltagsleben; mit den deutschen Farben um den Arm hält der preußische König einen theatralischen Aufzug. So gerät der Verehrer Friedrichs des Großen weit ab von den Bahnen des Monarchen, der in stiller prunkloser Arbeit der erste Diener seines Staates sein wollte; und indem er das Schlichte verachtete, entglitt ihm das Große.

Das aber teilte der König mit seinen Feinden vom Jungen Deutschland, daß seine Beredsamkeit und sein ganzes Streben in der politischen Wirksamkeit nur eine einzelne Seite des nationalen Lebens sah, während den Revolutionsdichtern von 1848 über dem Kampf um Verfassung und Preßfreiheit alles andere verschwand. Mindestens war ihm die religiöse Richtung so bedeutsam wie die politische; gerade wie den Männern, die die Tendenzprosa im konservativen Lager vertraten und die ihre Agitation deshalb vor allem religiös färbten. Geistliche besonders versuchen der weltlichen Literatur den Wind aus den Segeln zu nehmen, wie einst Otfrid von Weißenburg seine Erbauungspoesie gegen die „unsittliche Laiendichtung" aufgeboten hatte.

J. Chr. Biernatzki (1795—1840) ist nicht, wie der orthodoxere Meinhold und der reaktionäre Bitzius, vor allem Polemiker, sondern mehr auf positive Erbauung gerichtet. Als Pfarrer auf einer kleinen Nordseeinsel mit fünfzig Einwohnern erlebte er die furchtbare Überschwemmung des Jahres 1825, die Kirche und Pfarrhaus verschlang und nur den alten goldenen Abendmahlskelch von 1549 übrig ließ. Dies Erlebnis machte ihn zum Dichter. Er schloß sich älteren theologischen Romanschriftstellern wie de Wette und Theremin — die selbst wieder den antitheologischen, philosophischen Roman der Aufklärungszeit und in letzter Hinsicht die biblischen Erzählungen vom Sündenfall und vom verlorenen Sohn zu Mustern haben — mit seinen „Wanderungen auf dem Gebiete der Theologie im Modekleide der Novelle" an, aus denen noch Th. Storm eine Erzählung geschöpft hat. Aber literarischen Wert hat nur ein Band der Sammlung: „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee" (1836). Hier wird zuerst ein modernes Lieblingsthema angeschlagen: die „Mesalliance", bei der nicht der Unterschied der sozialen Stellung, sondern der von Bildung und Weltanschauung den Keim des Verderbens mit sich führt. Die Bildungsstufen sind mit Feinheit geschieden; in Oswald ist der bald so beliebte Typus des „ausgebrannten Herzens" nicht schlecht getroffen. Aber freilich predigt der Pastor zu viel, und freilich wird die Bekehrung schließlich doch ziemlich gewaltsam herbeigeführt. In der Wahl des Themas aber liegt nichts Geringes; und die Fischerromantik war angeregt, die dann über Th. Storm zu Pierre Loti geführt hat.

Wilhelm Meinhold (1797—1851) ist aus ganz anderem Holze geschnitzt. Hat in dem Holsteiner Biernatzki mehr das elegische Element der See gewirkt, so hat dieser Sohn der Insel Usedom etwas von der trotzigen Entschlossenheit des Lotsen, der sein Schiff durch Sturm und Strudel in den Hafen führen will. Seine frühe Selbständigkeit erweckt ihm Jean Pauls Gunst und Goethes Wohlwollen für seine „Individual-Poesie". Goethe sieht Meinholds Talent auf die poetische Darstellung persönlicher und landschaftlicher Zustände beschränkt. Nur um so entschiedener versucht Meinhold sich in romantischer Poesie. Er verfaßt die „Bernsteinhexe" (1843 auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. gedruckt, geschrieben seit 1838), in der Form eines chronikalischen Berichts die erfundene Geschichte einer „Hexe" aus der Zeit des Dreißig-

jährigen Krieges. Nachträglich behauptete Meinhold, er habe mit der Fiktion nur die Bibelkritik der Zeit ad absurdum führen wollen: die so sicher Epochen des Sprachgebrauches glaubten abgrenzen zu können, sollten einen Roman des 19. Jahrhunderts für eine Chronik des 17. Jahrhunderts halten. Niemand hat ihm das glauben wollen, schon weil Meinhold einen derartigen Erfolg gar nicht abwartete, sondern, durch den Beifall beim großen Publikum befriedigt, bereits 1844 selbst den Schleier lüftete. Gewiß liegt auch wirklich einfach nur eins jener Maskenspiele vor, wie bei Karl Postls Verwandlung in Charles Sealsfield. Genau so hatte, worauf man mit Recht verwies, der im gleichen Jahre mit Meinhold geborene August Hagen (1797—1880), Kunsthistoriker und Novellist zugleich, schon zehn Jahre früher in seinen „Norica" (1829) erdichtete nürnbergische Künstlergeschichten als historisch ausgegeben; und Willibald Alexis, nur ein Jahr jünger, ließ 1823 gar seinen Roman „Walladmor" für ein Werk W. Scotts ausgeben. Noch W. Wackernagel (1806—1869) mystifizierte seine Freunde mit nachgemachten mittelhochdeutschen Gedichten. Das lag in der Liebhaberei der Zeit. Meinhold sehnte sich nach stärker fühlenden, stärker bewegten Zeiten; nach aufregenden Erlebnissen dürstete er. Ihm konnte, als er der Gegenwart den Rücken kehrte, die idyllische Ruhe der Hallig an der Nordsee nicht genügen, noch weniger die Schlichtheit altchristlicher Vorzeit, in die nach Herders und Goethes Vorbild sein Amtsbruder Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818) mit der Nacherzählung alter Legenden (1804) gewandert war. Die wildeste Seite der blutigsten Zeit suchte Meinhold sich aus. Kein Wunder, daß die nach „Emotionen" hungernde Zeit das aufregende Buch mit Jubel aufnahm, daß es eine englische Lady übersetzte, Heinrich Laube es dramatisierte. Kein Wunder auch, daß die nach stärkster „Suggestion" verlangende Kritik des jüngsten Englands den vergessenen Autor wiederentdeckt und die „Bernsteinhexe" für den einzigen deutschen Roman erklärt hat. Wirkungsvoll ist das Buch allerdings: die düstere Stimmung der Personen, die unheimliche Freude am Grauenhaften, die Selbstbetäubung in der Grausamkeit sind mit großer psychologischer Wahrheit gemalt. In feineren Kunstwerken haben Theodor Storm, Gottfried Keller und andere den Chronikenton des 17. Jahrhunderts nachgebildet; aber die innere Verwandtschaft mit den Geistlichen des Dreißigjährigen Krieges gibt Meinhold einen Vorsprung vor ihnen. Freilich gelang

ihm auch nur dies eine Werk. Er ahmte sich selbst (1847) in „Sidonia v. Bork, die Klosterhexe“ nach und starb über einem Roman aus der Reformationszeit, der stark katholisierte. Das entsprach der romantischen Feindschaft seiner Zeit gegen allen Rationalismus.

Aus dieser Stimmung erwächst auch das Schaffen des größten Vertreters der tendenziös-reaktionären Literatur. Jeremias Gotthelf ist kein Halbtalent, dem aus Zufall einmal ein Werk gelingt; er ist im Gegenteil eine so starke Begabung, wie wir wenige in der Geschichte unserer Literatur zu nennen haben. Über hundert elegante Macher regt die knorrige Riesengestalt des Schweizer Pfarrherrn empor. Ihm war es innere Notwendigkeit, abzuschildern, was er sah. Und dennoch ist auch er immer ein Dilettant geblieben, der es verschmähte, die Kunst zu lernen, vielleicht der genialste Dilettant unserer Literatur, aber doch kein Künstler. Nicht sein „Realismus“ hat ihn gehindert, seine Kräfte zur vollsten Entfaltung zu bringen, sondern seine Tendenz. Weil er immer vor allem Polemiker war, weil ihm mehr an der Vernichtung seiner politischen und religiösen Gegner lag als an der reinen Darstellung, deshalb ist er auf der Mitte des Weges stehen geblieben, den Gottfried Keller zu Ende schritt.

Wir haben die heikle Frage der „Tendenzpoesie“, die beim „Jungen Deutschland“ und bei den Revolutionsdichtern brennend wird, nicht systematisch zu erörtern. Mit wenigen Worten müssen wir aber doch unsere Auffassung darlegen. Sie geht einfach dahin, daß ein echtes Kunstwerk einheitlich sein muß. Ist ein Dichter nun erfüllt von einer „Tendenz“, so wird sie ihn auch beim Anschauen der Welt beherrschen. Lucretius war ganz und gar beherrscht von der philosophischen Tendenz des Epikureismus, Luther ganz und gar erfüllt von der religiösen Tendenz der Reformation, Uhland ganz und gar eingenommen von der politischen Tendenz des „alten guten Rechts“. Tendenz und Anschauung war für sie nicht zweierlei; sie sahen ihre Ideen in den Dingen, die sie betrachteten. Deshalb ward das Lehrgedicht des Lukrez ein echtes Kunstwerk, ward das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott“ eine mächtige Hymne, ergriffen Uhlands Zeitgedichte die Herzen auch seiner Gegner. Ob die Tendenz objektiv berechtigt ist oder nicht, geht uns hier nichts an; war sie subjektiv berechtigt, so hat die Literaturgeschichte nur dies anzuerkennen. Anders aber

ist es, wenn Tendenz und Anschauung auseinanderfallen. Der Dichter sieht in die Welt, gibt wieder, was er gesehen — und fragt sich dann: was folgt daraus? Er hängt der dichterisch wiedergeborenen Wirklichkeit einen Zopf von Moral oder Politik an, der unwahr wirkt, weil die lebendigen Dinge nicht so predigen. Das zerstört die Einheit des Kunstwerks. Man fühlt: der Autor vergewaltigt die Wirklichkeit; man empfindet: die Lehre ist ihm wichtiger als das Leben. Und wenn dies „Tendenzdichtung" heißt, so ist sie Sünde, und um so mehr, je größere Talente sie schädigt: schlimmer bei Gutzkow als bei Meinhold, schlimmer bei Bitzius als bei Gutzkow.

Albert Bitzius, am 4. Oktober 1797 in der berühmten Siegesstadt Murten geboren, war von 1832 bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1854 Pfarrer zu Lützelflüh im Kanton Bern. Er war fast vierzig Jahre alt, als er zur Feder griff, um seine geistlich-pädagogische Wirksamkeit zu erweitern; und diesem späten Beginn folgte eine rasche Produktion. 1841 erschien sein bedeutendstes Werk: „Uli der Knecht", 1850 G. Kellers Liebling, die kleine Erzählung „Elsi, die seltsame Magd", 1852 die besonders charakteristische Schrift „Zeitgeist und Berner Geist". Eine Entwickelung ist in seinen zahlreichen Büchern kaum wahrzunehmen, höchstens eine eigensinnige Steigerung der Schwächen und Unarten; ebensowenig hat aber die rasche Produktion der Kraft und Sicherheit seiner Darstellung in den letzten Werken etwas genommen.

Jeremias Gotthelf, wie Bitzius sich als Schriftsteller nannte, hat der Neigung der Zeit zum Maskenspiel nur mit diesem lebenslänglich durchgeführten nom de guerre nachgegeben, ohne übrigens seine bürgerliche Stellung, Namen und Heimat je verbergen zu wollen. Er gibt sich durch und durch wie er ist; als Schweizer und zwar als Altberner, als Pfarrherr und zwar als strenger Orthodoxer, als Volkspädagog und zwar als radikaler Reaktionär. Ja er gibt sich viel mehr als nötig selbst; er tritt viel zu stark mit seiner Persönlichkeit seinen Figuren ins Licht.

Vermöchte man nur diese unerträglichen Zwischenreden, diese krassen Kontrastfiguren, diese grell unkünstlerischen Bestrafungen der liberalen Gottesläugner, die verarmen, und Belohnungen der konservativen Gläubigen, die reich heiraten, aus den Werken zu streichen! Die kunstlose Komposition wäre schon zu ertragen. Keller schrieb sie einem „herben puritanischen Barbarismus" zu, „welcher die

Klarheit und Handlichkeit geläuterter Schönheit verwarf." Gewiß lag einige Absichtlichkeit auch in diesem Gegensatz zu der Technik der ihm verhaßten Schriftsteller, gerade wie der derbe Realismus alle Schönmalerei Lügen strafen sollte. Vor allem aber schadete hier doch ein wirklicher Mangel an Kunstverständnis. Gerade auch in Gotthelfs eigenem Sinne hätten ja doch die Geschichten noch viel stärker und sicherer wirken müssen, wäre die Tendenz nicht so aufdringlich hervorgetreten. Ihm aber war die Ehrlichkeit des unaufhörlichen Bekennens viel wichtiger als alle Kunst. Die Zeit war eben noch nicht reif für künstlerische Erfassung der ganzen Wirklichkeit. Der erste große Realist des neunzehnten Jahrhunderts fälschte die Natur, die er zuerst nicht mehr durch konventionelle Verschönerung entstellte, durch moralisch-pädagogische Tendenzen.

Gotthelf ist vor allem der unerreichte Meister der Bauernpsychologie. Voß und Kosegarten und wie viel Spätere haben das Landleben aufgesucht, weil sie dort einfachere Charaktere zu finden meinten. Wie weit steht der Berner Pfarrherr ab von dieser herkömmlichen Zeichnung der „schlichten Bauernseele"! Er kennt alle die Falten und Furchen, die Besitz und Familienstolz, Lebensart und Erwerbsform in die Physiognomie des Großbauern eingraben; er kennt die Diplomatie des Bauernhauses, die Kämpfe in der Gesindestube. Und indem er diese Kämpfe, diese Verhandlungen, diese Umgangsformen mit der treuen Ehrfurcht schildert, die ein alter Rhapsode auf Schlachten und Botengänge und Anreden seiner Helden verwendet, gewinnt seine Darstellung, wie wieder Keller hervorhebt, epische Größe — gerade wie man Millets Landschaftsbilder „moderne Historienbilder" genannt hat. Keller hebt Einzelheiten hervor, jene uralt volkstümlichen Gänge besonders, in denen man sich von einem Hof zum andern Rats erholt, Botschaften sendet, Freude und Trauer übermittelt. Oder die feierlich kühlen Brautwerbungen, in denen nie von Liebe die Rede ist; und wie echt homerisch ist „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes, der Einrichtung von Haus und Hof, der Zahl und Art der Haustiere, der fest- und werktäglichen Gewandung, des Essens und Trinkens!" Durchsättigt ist alles von sicherster Anschauung; kein Nagel an der Wand ist nur „gedacht", jeder sitzt greifbar an der Stelle, wo allein er hingehört.

Das gilt nun auch von dem vielberufenen „Schmutz" bei

Gotthelf. Auch das ist altepisch, daß das Widerwärtigste nirgend verschwiegen wird, so wenig wie etwa in der Bibel bei der Schilderung von Hiobs Elend. Es stände gut um Jeremias Gotthelf, wäre das sein einziger „Kunstfehler", daß er den Schmutz mit in seine Schilderung aufnimmt und mit den kräftigsten Ausdrücken benennt. Hier gehört das her. Ein vereinzelter Schmutzstreifen auf einem wohlgewaschenen Gewande wirkt peinlich; aber der große Düngerhaufen gehört zum Bauernhof. Ja Gotthelf gelangt gerade hier zu wahrhaft großartiger Wirkung. Die unvergleichliche Szene, wie die um Ulis Gunst ringende Magd in die Dunggrube stürzt, hat etwas von der aristophanischen Kraft', den Schmutz als eine Elementarmacht erscheinen zu lassen, die den gesittetsten Menschen plötzlich ergreifen und überschwemmen kann. Wer aber meint, der Berner Realist sei nur hier in seinem Element, der lese die zarte Erzählung von Elsi: wie das reine Gemüt unberührt und unverletzlich durch alle Not und Gefahr hindurchschreitet und im Tod die ersehnte Vereinigung mit dem Geliebten findet, den ein edler Stolz im Leben ihr fernhielt.

Neben Bitzius steht, ein Geringerer, doch kein Geringer, Abraham Emanuel Fröhlich (1796—1865) als konservativ-polemischer Dichter. Pfarrer im Kanton Aargau, ward er durch persönliche Erfahrungen vom Rationalismus zur Orthodoxie bekehrt; aus persönlichen Erfahrungen floß auch seine schriftstellerische Tätigkeit hervor: Lieder, Novellen, wirksame Satiren, und vor allem die ausgezeichneten „Hundert neuen Fabeln" (1825), die des von Goethe gerühmten Friedrich Adolf Krummacher Parabeln (1805) an Frische, Kraft und Originalität, wenn auch nicht an klassischer Formgebung, übertreffen.

Politiker, Kämpfer, Vertreter der patriotischen Tendenz sind diese Männer alle; und vielen haftet etwas vom Volksprediger an — nicht bloß Jeremias Gotthelf, dem das der höchste Ehrentitel gewesen wäre. Den geistvollen Politiker und Polyhistor Josef v. Radowitz (1797—1853), Friedrich Wilhelm IV. vertrauten, aber dann aufgeopferten Ratgeber, zeichneten seine Gegner gern in der Kutte eines Mönchs, weil der gelehrte und redegewandte General mit den lodernden Augen und dem starken Schnurrbart ein frommer Katholik und ein Verehrer der mittelalterlichen Romantik war. Beides hat doch den Staatsmann nicht gehindert, in seinen Plänen zur Einigung Deutschlands der Ausführung Bis-

marcks näher zu kommen als irgend ein anderer Politiker seiner Zeit; und es hat den Schriftsteller nicht gehindert, in seinen „Gesprächen aus der Gegenwart über Staat und Kirche" (1846 und 1851) klar und lebendig geschriebene Meisterstücke der bei uns so selten geübten Kunst dialogischer Untersuchung zu liefern. Ein Stück Prediger ist Wolfgang Menzel mit seiner salbungsvollen Rede und seiner zügellosen Polemik, an die Zionswächter der alten Orthodoxie gemahnend, während Heinrich Leo (1799—1878), Rankes Antipode in der Geschichtsforschung, wie ein streitbarer Feldprediger dem Kreuzzug der neuen Orthodoxie voranzieht. Gehörte doch der gleichen Epoche der mächtigste Volksprediger neuerer Zeit an, Thomas Carlyle (1795—1881), der schottische Prophet, der leidenschaftlich einseitige Verkünder des Evangeliums der Kraft, der starken männergebietenden Persönlichkeit, der deutsche Mannheit, Tugend und Tiefsinn so romantisch übertreibend verherrlichte wie einst Fr. Schlegel die Weisheit der Inder, und der vor allem die Haupteigenschaft tapferer Prediger besaß: unermüdlich sein Wort zu wiederholen von dem Einen, was not tut.

Dieser Zeit konnten denn auch auf der wirklichen Kanzel bedeutende Prediger nicht fehlen. Zwar der gelehrteste Theolog neuerer Zeiten, Johann Josef von Döllinger (1799—1890), war ein stiller Gelehrter, ein Meister seiner akademischer Vorträge, ein einflußreicher Historiker, aber kein Redner. Sein berühmter evangelischer Gegner Karl v. Hase (1800—1890) dagegen, der Führer der neueren liberalen Theologie, hat auch im mündlichen Vortrag von früh an Ungewöhnliches geleistet. Sein Hauptverdienst liegt freilich auch in Büchern: in der glänzenden Gesamtdarstellung der Kirchengeschichte wie in Einzelgemälden des heiligen Franziskus und der heiligen Katharina von Siena sichert sich der gefeierte Kirchenhistoriker seinen Platz in Rankes Nähe, und seine Jugendbiographie „Ideale und Irrtümer" (1872) übertrifft in lebendigen Bildern Heinrich Leos interessante, aber etwas schwerfällige „Jugendzeit" (erschienen 1880). Auch ihm kommt also die Vertretung der Predigt in dieser Zeit nicht zu; sie gehört den beiden berühmten orthodoxen Theologen von Halle, Julius Müller und August Tholuck. Tholuck hat den Bruder Otfried Müllers, des gefeierten Archäologen, und Lehrer Rudolf Koegels als den „aristokratischen Professor" bezeichnet, sich selbst als den demokratischen. Das jedenfalls scheint richtig, daß Julius Müller

(1801—1878) nicht entfernt die Wirkung übte, die August Tholuck (1799—1877) auf die weitesten Kreise gewann. Tholuck ist der typische Prediger dieser Zeit. Die unmittelbar vorhergehende Predigergeneration hat ein Geschichtschreiber der deutschen Predigt zutreffend mit dem Schlagwort „Wechselwirkung der literarischen Kultur des Zeitalters und des Bestrebens, die Predigt neu zu beleben" charakterisiert. Ihre wichtigsten Repräsentanten sind Bernhard Dräseke (1774—1849), der auf überraschende Einzelwirkungen ausgeht, geistreich, anregend, aber nicht ohne Eitelkeit, und Franz Theremin (1780—1846), dem ein künstlerischer Aufbau der ganzen Predigt Endziel ist, klar, durch plastische Kraft bezaubernd, aber nicht ohne gesuchte Hilfsmittel. Beider Predigt ist durchaus literarisch, Tholucks ist durchaus mündlich wie die von Claus Harms. Massillon, der große französische Predigtkünstler, war Theremins Vorbild; Tholucks Beredsamkeit hat man mit der des heiligen Augustin verglichen. Er verdient das hohe Lob durch die tiefe Innerlichkeit, mit der er den Moment der Verkündigung durchlebt. Der ganze Mensch ringt und strebt nach einem Wort; eine feurige Natur, für die es charakteristisch ist, daß er das Wünschen des Menschen für das sicherste Zeugnis seines Wesens erklärt. Und nun findet er das Wort, es bricht hervor mit vulkanischer Kraft als Schlußglied einer „mächtig drängenden Gedankenbewegung." So mündet die Tendenzrede, die pädagogische Absicht, das Streben nach bewußter Anleitung des Volkes zu bestimmten religiösen oder politischen Idealen zuletzt in jener Freude an dem pathetischen Moment, an dem individuellen, tief gefühlten Erlebnis, auf das jetzt alles hindrängt.

Drittes Kapitel

Die Erweiterung des poetischen Horizonts

In der Tendenzdichtung, in der Agitationsrede und Bekehrungspredigt fanden wir das Moment der Flucht aus der Wirklichkeit. Mit leidenschaftlichem Begehren versetzen die Kämpfer sich in eine bessere Zeit und der Augenblick, in dem sie, pathetisch erregt, diese im Vorgefühl schon genießen, ist ihnen der Lohn für so viel vergebliches Ringen und hoffnungsarmes Wirken.

Der Gegenwart will man entfliehen, die trostlos um diese Patrioten liegt; und doch will man nicht zurück in das Reich, wo die reinen Formen Goethes und Schillers wohnen. Man will Deutschland vergessen, Deutschland wie es ist. Lieber bohrt man sich mit partikularistischem Eifer in einen kleinen Winkel fest; noch lieber aber freilich flieht man in geographische oder historische Fernen oder gar heraus aus der realen Welt in die Zauberwelt — oder ins Nirwana. Romantisch ist auch dieser „Exotismus"; aber seine neuen Vertreter scheidet von den Nordlands- und Italienfahrern, den Mittelalterschwärmern und Zauberdichtern der Romantik eben dies, daß den Führern die begeisternde Vorstellung malerischer Landschaften, merkwürdiger Zeiten Selbstzweck war, den Neueren aber die Entfernung aus der Gegenwart. Freilich fehlte es auch nicht an kleinen Talenten, denen das Spiel mit pittoresken Kulissen und theatralischen Kostümstücken an sich genügte; gerade aber bei den Bedeutendsten tritt aus dem Wunderspiegel plötzlich das ersehnte Bild einer gesteigerten und veredelten deutschen Gegenwart hervor.

Dieser selbst sich zu freuen, zeigten nur wenige sich fähig. Die schwäbische Schule sogar, deren Partikularismus aus den heimischen Blumenfenstern nicht über die Dorfstraße hinweg blicken mochte, erfaßte die Wirklichkeit nicht etwa mit dem kräftigen Realismus eines Hermann Kurz, nicht einmal mit dem stilisierenden Berthold Auerbachs, sondern suchte sich aus Landschaft und Geschichte die malerischen Flecken zusammen, um aus ihnen ein idealisiertes Schwaben zu komponieren. Gleichzeitig gingen überall Zeichner

und Erzähler auf die Suche, um ein „malerisches Westfalen", Thüringen, Rheinland zu schildern. Die abenteuerlichen Formen der Sächsischen Schweiz wurden berühmt, charakteristische erratische Blöcke der Gebirgsnatur im Flachlande; vor allem aber ward der Rhein der symbolische Vertreter deutscher Landschaft. Die Physiognomie des ganzen Landes wagte man noch nirgends zu erfassen: auf die poetischen Partien sah man es ab, mit denen man es Sorrent und Venedig gleich zu tun hoffte. Einem Schüler Uhlands, Karl Simrock (1802—1876), Germanist und Dichter wie er, ist es vor allen gelungen, unsere schönste Flußlandschaft mit dem ganzen Zauber romantischer Poesie zu umspinnen. Für berühmte Punkte war ihm sein Freund Heine vorangegangen, so daß wir hier die Verbreiterung des poetisch bearbeiteten Gebietes besonders deutlich wahrnehmen.

Isolierte und isolierende Momente sucht auch die Heimatskunst auf, die an verschiedenen Stellen eifrig gepflegt wird. Auch hier ergreifen nur die Bedeutendsten den ganzen Charakter der Landschaft, wie vor allem die Westfälin Annette v. Droste. Die kleineren mauern sich in ein weltfremdes Erdenwinkelchen ein, in dessen Einsamkeit noch kein Klang der aufgeregten Zeit drang. Die Lokalposse und die Dialektpoesie gedeihen. Am höchsten kommt in Mittel- und Norddeutschland die dialektische Komödie, die ja auch für Raimund die Vorbedingung war. Auf den von Goethe so warm belobten „Pfingstmontag" (1816) des Straßburgers G. D. Arnold (1780—1829) folgt nun der „Alte Bürgerkapitän" (1820) des Frankfurters Karl Malß (1792—1848). Malß schuf mit seinem „baumwollenen und wollenen Warenhändler Hampelmann" eine lebenswahre Figur, die lange lebendig blieb, einen Philister von ganz spezifisch frankfurtischem Gepräge. Zu bewundern bleibt die Freiheit des Dialogs, die erst das Lokalstück der deutschen Bühne erobert hat; in der Ungezwungenheit lebendiger Rede haben Malß und Niebergall damals schon erreicht, was erst neuerdings wieder die Realisten Holz und Schlaf und vor allen Gerhart Hauptmann anstrebten. Sie vererbten dann diese Sicherheit des Ausdrucks auch auf die Erzählung und die Lyrik im Dialekt, wie sie der Frankfurter Friedrich Stoltze (1816—1891) mit berechtigtem Erfolg pflegte; neben dem älteren Nürnberger Johann Konrad Grübel (1736—1809) und dem gleichaltrigen Rostocker John Brinckman (1817—1870) ist er der

bedeutendste städtische Dialektdichter Deutschlands, und sein politisches Interesse hebt ihn über Malß' Philistrosität. — Ernst Elias Niebergall (1815—1843) war selbst ein verlumptes „Genie", wie übrigens auch viele andere Meister gerade der Lokalposse. Wie man seinen Haupthelden, den liederlichen „Datterich" (1841), mit G. Hauptmanns „Kollegen Crampton" verglichen hat, so erinnert der Dichter selbst an diesen: „Als man die Leiche aus dem Bette hob, fand man, im Stroh des Lagers versteckt, eine Anzahl Flaschen, aus welchen er, dem Verbote der Ärzte entgegen, heimlich die unentbehrlichen Spirituosen genossen hatte." Der „Datterich" ist wohl unzweifelhaft das genialste Lokalstück Deutschlands, und die Energie, mit der der Darmstädter Lokalton bis in jede Einzelheit hinein durchgeführt wird, ist nicht minder bewundernswert als die Kraft der Charakterzeichnung. Die Handlung borgt, wie in all diesen Stücken, sorglos Motive aus der ältesten Tradition bis zu dem mittelalterlichen Schwank vom „Advokaten Pathelin" herab; wie aber der Autor für seinen verlumpten Helden Sympathien zu erwecken weiß, die die Welt der philiströsen Biedermänner fast ins Unrecht setzen, das nähert in der Tat den übermütigen Schwank fast der Charakterkomödie, ja dem zeitgeschichtlichen Drama.

Neben dem Elsaß und den Maingegenden bildet Hamburg den dritten Hauptsitz des neuen Lokalstücks. G. N. Baermann (1785—1850) schadet sich durch die häufige Anwendung von Versen, in denen die natürliche Sprache gequetscht und nach hochdeutschem Muster gestreckt wird; auch sein Nachfolger J. H. David (1811—1839) erreicht selbst in der vielbelachten „Nacht auf Wache" (1835) nicht den freien Redefluß der Arnold, Malß und Niebergall. Diesen besitzt dagegen wieder der berühmte Epigone der humoristischen Dialektdichtung, Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der echte Berliner, mit seinem „Eckensteher Nante". Glaßbrenner verzichtete ganz auf geschlossene Form und gab nur in zahllosen Monologen und Dialogen ausgezeichnete Ausschnitte aus dem Straßen- und Gesellschaftsleben der Hauptstadt („Berlin wie es ist und — trinkt" 1832—1850), realistische Genrebilder, wie sie eben damals auch in Frankreich durch Henry Monnier („Scènes populaires" 1835) mit größtem Erfolg gepflegt wurden. Freilich sind sie jenseits des Rheines zu einer eigenen kunstvollen Literaturgattung geworden (ich erinnere nur an die zahllosen Schriften der

„Gyp"), während bei uns die Tradition abstarb, sehr zum Schaden der Posse und des Lustspiels.

So blieb dies eigensinnige Einspinnen in lokale Tradition fast überall unfruchtbar; war es doch auch fast durchweg anachronistisch, weil das Publikum des „Bürgerkapitäns" oder des „Nante" sich über die Figuren erhaben fühlte, an deren Beschränktheit es sich ergötzte. Nur da, wo eine wunderbare Verkettung günstiger und ungünstiger Momente auch die Anspruchvollsten auf dem Boden dieser Überlieferungen festgehalten hatte, erwuchs aus dem Lokalstück ein Drama von klassischer Bedeutung: in Österreich. Hier aber waren auch die Vorbedingungen andere: zu dem Naturalismus aller Lokalpossen fügte das Wiener Theater das Element des Zaubers.

Das ist nun freilich die mächtigste Fee von allen, die aus der Alltagswelt entführen. Sie wirkte noch immer nach in den Märchendichtungen Fouqués und anderer Romantiker; ihr ergab sich, von der Zeit mit Jubel begrüßt, ein charakteristischer Nachfahr der Romantik und der Wielandischen, mit Märchen ironisch spielenden Vorromantik. An ihm wurden dabei die Gefahren dieser künstlichen Selbstverzauberung, dieses Rollenspielens besonders sichtbar, die die goldene Harmlosigkeit eines W. Müller spielend überwand.

Ernst Schulze (1789—1817, aus Celle) hat in seinen wunderlich verfädelten Liebeswirren die Sophistereien neuester Liebespsychologie zuerst durchgemacht. In seiner kühlen Pose oder künstlichen Verliebtheit zeigt er schon die allermodernste Manier, in sich selbst Jagd auf psychologisch merkwürdige Momente anzustellen. Aber als Dichter war er ganz in der Art seiner Zeit befangen: die „Bezauberte Rose" (1818) mit ihrem süßen Wohlklang und ihrer weichlichen Zeichnung, mit dem spielenden Verweben allegorischer Zauberei und wirklichen Erlebnisses hat deshalb so großen Erfolg gehabt, während das einfachere „Poetische Tagebuch" (1819) mit den nicht minder wohlklingenden Versen kaum Beachtung fand. Ihn selbst traf der Preis, den seine allegorische Dichtung bei einem Preisausschreiben erhielt, nicht mehr am Leben. Das falsche Dichterideal der Romantik hatte sein Leben zerrüttet: die Überschätzung des „poetischen Erlebnisses", das Stilisieren der eigenen Persönlichkeit, der Mangel an Ehrfurcht vor der schlichten Wirklichkeit.

Ernst Schulze, der freiwillige Jäger der Freiheitskriege, flüch-

tete sich aus der Wirklichkeit in eine süße, ja süßliche Traumwelt. Glücklicher nahm Wilhelm Müller den entgegengesetzten Weg: diesen Musterschüler der Romantik zwang die Wirklichkeit in ihren Dienst. Wie Platen, wie Uhland und Chamisso ward er durch die aufregende Not des Tages vom Spiel mit schönen Formen zur Tendenzpoesie aufgerufen.

Wilhelm Müller (1794—1827) gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die aus dem Handwerkerstand hervorgingen; für seine echt volkstümliche Poesie war dies vielleicht nicht ohne Bedeutung. Am 7. Oktober 1794 zu Dessau als Sohn eines Schuhmachers geboren, ward er sorgsam, aber ohne Pedanterie erzogen. 1813 nahm auch er als freiwilliger Gardejäger am Kriege teil und blieb von da ab in Berlin in Verbindung mit den Kreisen, die sich für ältere deutsche Literatur und Sprache interessierten. Seine „Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts" (1822—1827) ging aus diesen Anregungen hervor — dankenswerte Versuche, Opitz und Gryphius, Logau und Angelus Silesius dem deutschen Volk von neuem zu schenken; aber wichtiger war doch, was der Dichter selbst aus dem Verkehr mit diesen älteren Sängern gewann.

Ferner war der junge Philolog mit einer ganzen Schar jüngerer Dichter zu einem Bunde zusammengetreten. In diesem Berlin, das gerade damals anfing so beharrlich als die Stadt der Unpoesie, der trockenen Ironie, des Nikolaitismus verschrien zu werden, stifteten Wilhelm Hensel, der Schwager Felix Mendelssohns, Wilhelm Müller und einige adelige Dilettanten einen romantischen Sängerkreis, dessen „Bundesblüten" (1816) in Verskünstelei und Schauerromantik so „unberlinisch" wie möglich glänzen. Bald folgt ein neuer Bund. Im Hause des späten Klopstockianers Stägemann (1763—1840), den wir wiederholt als Vermittler zwischen älteren und neueren Dichtergenerationen treffen, bildete dessen Tochter Hedwig (1800—1891) den lieblichen Mittelpunkt, eine poetische Erscheinung, die in ihrer altdeutschen Tracht, mit dem vollen blonden Haar wohl Fouquéschen Träumen von Ritterfräulein zum Leben helfen konnte. Um Hedwig von Stägemann nun bildete sich ein Liebhabertheater seltsamster Art. Es galt, das wirkliche Leben in ein poetisches Spiel zu übersetzen. Der Salon wandelte sich für die Phantasie der Beteiligten in einen Wald; die Tochter des Hauses wird „Rose, die schöne Müllerin", Wilhelm Hensel spielt

den Jäger, Wilhelm Müller die Rolle, die ihm sein Name anwies. Jeder spielt nun aus dieser Verkleidung heraus in Liedern, die der begabte Komponist Ludwig Berger in Musik setzte.

Wir verweilen einen Augenblick bei diesem höchst charakteristischen Spiel. Wie es eine gefährliche Übung geworden war, sich in feststehende Dichterrollen hineinzutäuschen, zeigt Ernst Schulze. Hier wird nun aber das Spiel harmlos als solches gemeint; man verhehlt sich nicht, daß es nur eine Verkleidung der Wirklichkeit sei. Aber daß eine solche Bedürfnis ward, ist immer noch „romantisch" genug. Bis in die höchsten Kreise, die bei uns sonst der Poesie fast am entschiedensten fern bleiben, ging dies Bedürfnis. Wilhelm Hensel, als Maler wie als Dichter nie mehr als ein begabter Dilettant, machte sein Glück, als er 1821 das große Festspiel veranstalten durfte, bei dem der Hof dem Großfürsten Nikolaus zu Ehren Thomas Moores „Lalla Rookh" in lebenden Bildern stellte. Für Adolf Menzel ward nicht lange darauf die Zeichnung der Bilder zu dem Hoffest der „Weißen Rose" der Anfang seiner Laufbahn als künstlerischer Hofhistoriograph der Hohenzollern. Man glaubte das Leben dem Spiel auf der Bühne annähern zu müssen.

Diese und ähnliche Genrebilder aus der Gesellschaft muß man im Auge behalten, um ganz zu ermessen, wieviel für die große Aufgabe noch zu leisten war, die Goethe erfüllt, die die Romantik verhöhnt hatte: das wirkliche Leben der Poesie zu erobern!

Aus so romantischen Stimmungen gingen die „Müllerlieder" (1818) unseres Dichters hervor. Hier ging die Saat der Romantik blühend auf. Sie hatte gelehrt, man solle sich die einfachen, schlichten Töne des Volkes aneignen, solle herausdichten aus der Seele des Volkes. Sie hatte auf den unschätzbaren Reichtum unserer älteren Poesie hingewiesen, und neben dem eigentlichen Volkslied hatte das „Wunderhorn" auch das „Gesellschaftslied" des siebzehnten Jahrhunderts ausgegraben, das sozusagen ein Volkslied für engere Kreise war. Solche Gesellschaftslieder hat Wilhelm Müller fortan fast ausschließlich verfaßt: Gedichte aus den Papieren eines reisenden Waldhornisten (1821), Wanderlieder (1823), Tafellieder für Liedertafeln (1823). In ihnen wurzelt seine Bedeutung, wenn auch bei seinen Lebzeiten die politische Tendenzdichtung seiner „Lieder der Griechen" (1821) seinen Ruhm begründete. Kaum von noch einem Dichter werden soviel Gedichte wie von ihm gesungen: „Wenn wir durch die Straßen ziehen", „Es lebe, was auf Erden

stolziert in grüner Pracht", „Im Krug zum grünen Kranze"; und dann die Lieder der „Schönen Müllerin", schon 1824 von Franz Schubert komponiert. Schubert (1797—1828) gehört zu Wilhelm Müller wie Schumann zu Heine; die Leichtigkeit der Produktion, die Lust und Kunst, sich in fremdes Fühlen zu versenken, die anspruchslos-heitere Liebenswürdigkeit des Wiener Liedermeisters sind auch dem Sänger der Müllerlieder eigen.

Zum erstenmal, seit es eine deutsche Literatur gibt, verbreitete sich von Berlin aus über das ganze Reich in raschen Siegeszügen eine in der künftigen Reichshauptstadt entstandene Poesie. Nicht Lessing oder gar Ramler, nicht Tieck oder Fouqué hatten dies erreicht: später ist es erst wieder Bettinen gelungen. In der angeblichen „Hauptstadt der Unpoesie" gruppiert sich um den Sänger der Griechenlieder Romantik und poetische Teilnahme und poetische Lebensauffassung in hundert Gestalten. Ich erwähnte schon den Kreis Stägemanns, erwähnte Wilhelm Hensel. Dieser führt in den glänzenden Kreis der Familie Mendelssohn hinein, für deren hochgespannte geistige Ansprüche und für deren vornehme Lebenskunst die schöne Briefsammlung zeugt, die Wilhelms Sohn Sebastian Hensel der deutschen Lesewelt geschenkt hat („Die Familie Mendelssohn", 1879).

Neben Wilhelm Hensel steht Luise Hensel (1798—1876), seine Schwester, eine Predigerstochter aus dem märkischen Torfdörfchen Linum. Sie besitzt die kindliche Frömmigkeit Eichendorffs, aber nicht ohne einen Funken von der verzehrenden Unruhe Annettens. Der erste Katholik, den sie kennen lernt, ist (1818) — Clemens Brentano; und — sie, die Protestantin, vollendet seine Bekehrung zum Glauben. Ende desselben Jahres tritt sie dann selbst zur katholischen Kirche über und hat als eine Art weltlicher Nonne in treuster Hingebung an ihren Glauben still und wohltätig ein langes Leben verbracht. In frommer Demut vergleicht sie sich einmal selbst mit einem häßlichen kleinen Krug, in den schöne Blumen gesteckt seien: Gottes besondere Gnaden; es war vor allem die Gnade, daß ihr jedes Gebet zum Gedicht, jedes Gedicht zum Gebet ward. So entstand in wenigen Jahren ein reicher Strauß frommer Lieder, deren ergreifende Einfachheit an das alte Kirchenlied erinnert; so: „Müde bin ich, geh zur Ruh'". Achtlos schrieb sie sie hin, kritzelte etwa die Verse auf ein buntes Medizinpapier. Aber Tausende und Zehntausende erbauten sich

an diesen schlichten Gebeten, was den prächtigen geistlichen Gedichten ihres Freundes Clemens versagt blieb. Denn nach dieser festen Aussprache individueller Erlebnisse sehnte sich ja alles; durch diese Kraft gewann Luise Hensel die Herrschaft über den unsteten Idealismus Brentanos, über das oft oberflächliche Maskenspiel Müllers.

Aber auch sie trieb es aus der Welt, in die müde Stille des Kirchenwinkels, wo sie kniete. Und eine gläubige Andacht ist die letzte Zuflucht auch für den Philosophen dieser Zeit, der charakteristischer als einer die Welt negiert, die seine philosophische Künstlernatur unbefriedigt läßt.

So gehört Arthur Schopenhauer (1788—1860) in diesen Zusammenhang. Der eigentliche Philosoph der Romantik — denn Schelling ist vielmehr ein romantischer Philosoph als ein Philosoph der Romantik zu nennen — zieht er hinter den Romantikern her wie die Reue hinter der Tat; denn es ist eine zornige, ungebärdige Reue, die alle Weltschöpfungsträume und alle Welten mit Groll, ja mit Ekel von sich wirft.

Wie eng Schopenhauers philosophisches System mit dem ganzen Geist der Romantik zusammenhängt, ist hier nicht zu zeigen. Einige Punkte springen ja ohne weiteres ins Auge: die Überzeugung, diese Welt sei nur ein Schattenspiel, das mit seiner Buntheit eine tiefere Einheit verdeckt; die Begeisterung für das Genie und den Heiligen, für die Künste und insbesondere für die Musik, die das Weltgeheimnis am unmittelbarsten ausspreche; die Abwehr hergebrachter Morallehren; die Schwärmerei für Indien; der heftige Widerspruch gegen die Gegenwart, ihre Wissenschaft, ihre Literatur. Hier wurzelt denn auch Schopenhauers wilder Haß gegen die „Philosophieprofessoren", sein überschäumender Grimm gegen Fichte, Schelling, Hegel.

Schopenhauer hat aber nicht nur als Philosoph, sondern auch als Stilist in die Entwickelung unserer Literatur eingegriffen. Den Philosophen des Altertums, ja noch des Mittelalters, und wieder einem Bacon, Descartes, Spinoza war die Ausarbeitung ihres Systems zu der runden klaren Vollkommenheit eines übersichtlichen Mikrokosmus selbstverständlich gewesen. Aber bei uns hatte dafür höchstens noch Leibniz eine Empfindung. Schelling behandelte die Sprache, nach Scherers Ausdruck, „mit einer dunklen Anmut", Hegel „mit vollendeter Barbarei". Schopenhauer gab der Kunst

der Darstellung endlich wieder ihr Recht, und er färbte ihre Klarheit zugleich mit einer lebhaften Subjektivität, die bei Dühring und Nietzsche fruchtbar weiter wirkte.

Diese beiden Formen der Weltflucht nun: das stille Eingraben in die heimatliche Ecke — und den kühnen Flug der Phantasie in die Traumwelt, wir finden sie vereint bei den beiden großen Dichtern Österreichs. Ja, auf diesem klassischen Boden der Zauberposse zeigt selbst ein Kleinerer beide Elemente vereinigt: Joh. Nep. Vogl (1802—1866), mit seinen zahllosen Balladen und seiner Vorliebe für das Gespenstische; oder Josef Christian Frh. v. Zedlitz (1790—1862), ein Wiener Spätromantiker, dessen romantisches Trauerspiel „Turturell" Platens gerechten Spott herausforderte, der aber mit seinem „Soldatenbüchlein" (1849), einem freilich kümmerlichen Produkt ehrlicher Loyalität, sich auf den Boden der österreichischen Tradition stellte und in seiner einzigen bedeutenderen Leistung, den „Totenkränzen" (1827) „den festen Mut, die Wirklichkeit zu tragen" zu verherrlichen wagt. Mit dieser tapferen Wendung aus idealistischem Enttäuschungspessimismus zum entschlossenen Leben in der wirklichen Welt erhebt sich Zedlitz über sich selbst. In der Inspiration großer Toten ist der eklektische Durchschnittsdichter einmal zum Propheten geworden und zum Verkünder einer Wahrheit, die seine Zeit noch nicht begreifen wollte.

Auch nicht die beiden großen Dramatiker Österreichs. Auch für sie ist die Schlußmoral ihrer Weltbetrachtung: Lebe außerhalb der Welt! Die Wirklichkeit ist zu schwer für ein edles Herz. Mag Raimund die ideale und die reale Welt im Spiel verschmelzen, mag Grillparzer sie schroff einander gegenüberstellen — ihr Endwort bleibt immer der Ruf Rustans im „Traum ein Leben":

Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust;
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Beide sind sie Dichter der Entsagung; beide sind sie Dichter der Lebensflucht. Melancholisch ist der eine, verbittert der andere ge-

storben — beide unter Erfolgen und Triumphen. Das Leben hat sich an ihnen für ihre Verachtung gerächt.

Raimund und Grillparzer sind ein untrennbares Paar. Beide Wiener durch und durch, beide von der erstaunlichsten Sicherheit der Bühnenbeherrschung, beide dankbare Bewunderer der Musik und selbst Komponisten, beide der packendsten Anschaulichkeit und des märchenhaftesten Zaubers Herr, beide witzig und beide ehrgeizig — beide nur hier, nur jetzt, nur so möglich, wie sie waren. Beide sind dem deutschen Publikum noch lange nicht das geworden, was sie ihm sein sollten; und vor allem in Norddeutschland verhält man sich gegen sie noch immer so spröde, wie in ihrer Heimat gegen den dritten großen Dramatiker nach Schiller: Heinrich v. Kleist.

Ferdinand Raimund (1790—1836, aus Wien) gehört zu der geringen Zahl naiver Genies in der deutschen Literatur. Ganz und gar ist er aus dem Theaterleben hervorgegangen, und vielleicht hat gerade dies ihn in einer Zeit, in der die Dichter so gern im Leben Rollen spielten, vor jeder Affektation bewahrt. Wie so viele Humoristen: Brentano, Glaßbrenner, Fontane, sollte er als Lehrling in ein Geschäft und ertrug es nicht: er wollte auf die Bühne. Seine schwere Zunge hindert ihn; er weiß ihrer Herr zu werden und wird achtzehnjährig bei einer wandernden Truppe engagiert, 1813 faßt er endlich auf dem Wiener Theater festen Fuß und wird bald ein gefeierter Schauspieler, der sich auch in tragischen Rollen versucht, vor allem aber in der einheimischen Zauberposse glänzt. Die Schauspieler waren dort großenteils zugleich selbst Autoren, wohin schon die Gewohnheit des Improvisierens leitete; nach Raimund ist sein Gegner und Nachfolger Nestroy ebenso aus der Praxis hervorgegangen. Den schüchternen Raimund bringt erst ein Zufall zum Dichten; es entsteht (1823) „der Barometermacher auf der Zauberinsel". Der Erfolg ermutigt ihn; rasch folgen „der Diamant des Geisterkönigs" (1824), „der Bauer als Millionär" (1826), dann mit geringerem Beifall „die gefesselte Phantasie" (1826), „Moisasurs Zauberfluch" (1827). Ganz Wien jubelte aber wieder dem „Alpenkönig und Menschenfeind" (1828) zu. Dann kam Raimunds schwerster Mißerfolg, „die unheilbringende Krone" (1829) — und sein größter Sieg, „der Verschwender" (1833). Aber während dies Stück ganz Deutschland mit dem Namen des Dichters erfüllte, nachdem der Schauspieler schon vorher auf weiten Gastreisen Ruhm geerntet hatte, steht der Neid vor der

Tür und verletzt das empfindliche Gemüt des Dichters mit bitteren Spottworten. Nestroy, dessen abgrundtiefe Frivolität ihm verhaßt war, beginnt ihn von der Bühne zu verdrängen. In der „Gesellschaft" hatte der Ehrgeizige keinen Platz: hatte dem Komödianten doch sogar der Vater seiner Geliebten die Schwelle verboten; seit seine Ehe gelöst war, lebte er ohne den Segen der Kirche mit ihr zusammen. Die Menschenfeindlichkeit seines „Rappelkopf" wird über ihn mächtig. Als ihn ein Hund biß, hielt er ihn, mit Recht oder Unrecht, für toll und erschoß sich; am 5. September 1836 starb er. Die Bevölkerung ehrte den Dichter Wiens durch weite Beteiligung an seinem Begräbnis.

Raimund hat nirgend etwas Neues geschaffen. Die Gattung, die er auf die Höhe führte, die Wiener Märchenoper, war längst schon in Blüte. Für seine Erfindungen, für seine Gestalten konnte Sauers treffliche Biographie überall einheimische Vorgänger nachweisen. Aber was er anfaßte, adelte er. Das war das Neue, daß ein echter Dichter diese alten Gegenstände, wie sein Barometermacher, mit dem Zauberstab in Gold verwandelte.

Raimunds Technik ist einfach genug: es ist eben die hergebrachte der Märchenposse oder Märchenoper. Man könnte es die Technik der Schicksalskomödie nennen. Ein Zauberspruch wird ausgesprochen, gern an irgend ein Attribut geheftet, und seine Erfüllung oder Aufhebung wird an eine Bedingung geknüpft. Nun ist aber dies das poetisch Schöne, daß diese Bedingungen, sie mögen noch so phantastisch klingen, nur Steigerungen einfacher psychologischer Wahrheiten sind. Der treue Diener Florian hat als eine ehrliche, brave Seele eine sichere Witterung für Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit jeder Persönlichkeit, der er begegnet; das wird nun zu der höchst ergiebigen Formel gesteigert, daß es ihn in allen Gliedern reißt und zuckt, wenn die Jungfrau, die sein Herr an der Hand faßt, schon einmal gelogen hat. Oder: auf eine im Grunde gut geartete Natur, die sich nur durch Mangel an Selbstzucht hat verwildern lassen, wird es gewiß tiefen Eindruck machen, wenn sie plötzlich an einem anderen das Abbild der eigenen Fehler gewahr wird. Diese Erfahrung wird ins Märchenhafte gehoben, indem Rappelkopf, der Menschenfeind, sich seinem eigenen Ebenbild gegenübersieht. Das vielbeliebte Motiv des Doppelgängers und des Gestaltentausches erhält so bezeichnenderweise bei Raimund pädagogische Verwertung; denn die erzieherische Absicht liegt ihm wie

Grillparzer im Blut. Wie psychologisch sicher führt er nun aber diese Erfindung aus! wie Rappelkopf sich in seinem Ebenbild erst recht gut gefällt, dann doch zögernd hinzusetzt: „Ein wenig rasch bin ich, das ist wahr"; wie er dann ausruft: „Nein, das ist nicht mein Ebenbild! Der übertreibt." Welcher Mensch, der etwa eine große Nase hat, wird bei dem ähnlichsten Porträt nicht zuerst ebenso urteilen?

Die Attribute der Gestalten sind nicht gesuchte „Symbole", sondern sie sind menschliche Hilfsmittel von märchenhaft gesteigerter Kraft. Die Fackel, durch deren Schwingen der Dichter alles in verschöntem Anblick zeigen kann, ist nur die Steigerung seines Bühnenrequisits. Ebenso verdanken seine Allegorien ihre unvergleichliche Lebenskraft der poetischen Kunst, mit der der Dichter einfache Anschauungen verkörpert. Im „Bauer als Millionär" kommt die Jugend als ein prächtiger Mensch, „hundsjung und geißnärrisch", rosenrot hereingehüpft; das Alter in der Pelzschlafhaube redet mühsam und verdrossen. Der Neid in demselben Stück (von dem Wurzel in der wundervoll epigrammatischen Wendung spricht: „Kurz, er wär' der Neid, und wollt' mich glücklich machen") läßt in seiner lebendigen Individualisierung den Namen „Allegorie" so wenig zu wie etwa Calderons geistreiche Personifikationen in seinen geistlichen „Autos".

Ähnlich steht es mit der Art, wie diese Zaubermächte in Bewegung gesetzt werden. Es war ungefähr von 1810—1830 ein vielbeliebtes Spiel in der gebildeten Gesellschaft, Scharaden und Sprichwörter aufzuführen. Von da dringt die Mode in die Poesie. Wir sagen etwa sprichwörtlich: „Zwischen Lipp- und Kelchesrand —"; Grillparzer im „Traum ein Leben" läßt das wörtlich Wahrheit werden. Genau so sind die Zaubertaten bei Raimund in der Regel nur ins Leben umgesetzte Metaphern. Wurzel, der Millionärbauer, wird „von der Jugend verlassen" und „von der Hand des Alters niedergedrückt"; der Verschwender ist bereit, ein Jahr aus seinem Leben hinzugeben — und nun tritt dies Jahr, eine wundervolle Erfindung, als Bettler vor ihn. Aber jene Metaphern drücken doch eben selbst nur in bildlich-summarischer Weise eine Erfahrung aus, die bei Raimund wieder in ihre volle ursprüngliche Anschauung zurückkehrt. Und wie nun Wurzel mit wehmütigem Humor schildert, was für ein schlimmer Korporal die Zeit sei, wie ist da jedes Wort poetische Versinnbildlichung!

Raimund faßt also die Zauberwelt ganz menschlich auf; oder vielmehr er läßt ihre Gesetze von denen unserer Welt nur durch die raschere Wirkung über Raum und Zeit verschieden sein. Der hier sonst langsam zusammensinkt, bricht nun bei einer Berührung des Alters zusammen und wird „ein Aschen"; in einem Augenblick stürzen die Paläste ein oder erheben sich. Das ist altes Märchenrecht; und wie es längst auf der Wiener Bühne Sitte war, nutzt Raimund es zu effektvollen Überraschungen aus; die Wunder werden durch die Kunst der Maschinerie Wirklichkeit für den Beschauer.

Daß es aber in der idealen Welt auch nicht viel besser hergeht als bei uns, ist auch alte Tradition; schon die Scherzlegenden des Mittelalters bringen den Türschlüssel und den Schusterschemel, schleppen Eifersucht und Ärger in den Himmel. So versteht auch Raimund das Reich der Feen, Geister und Genien aufs liebenswürdigste zu verwienern. Wunderhübsch hat Kralik seinen orbis terrarum beschrieben: eine Alpenlandschaft mit weißen Gletschern und grünen Matten in der einen Ecke, gegenüber eine indische Tropengegend mit Palmen, Aloen und Sonnenschein, in der Mitte aber Österreich. Was ihm vor allem das Herz seines Publikums gewann, war eben, daß man schließlich den Eindruck hat: im Grunde leben wir immer noch in der besten aller Welten. So gut wie im Geisterreich hat man es auf Erden noch alle Tage; und je weniger einem die Genien schenken, desto glücklicher ist man. Hier kehrt jene Lehre wieder, daß aller Glanz Unglück sei. Der Millionärbauer, der Verschwender sind in der armen Hütte glücklicher als im prächtigen Palast, und selbst die verwahrloste Familie im „Alpenkönig" übergoldet ein Glanz, der den reichen Menschenfeind beschämt.

Allmählich freilich dringt die Melancholie des Dichters auch in seine Werke; aber ein sanfter Humor hält sie in Schranken. Seine Stimmung macht sich dann in jenen rührend schlichten Liedern Luft, die wie die Gedichte in Eichendorffs Novellen nur die melodischen Obertöne zum Text der Handlung sind; das Aschenlied, Valentins Hobellied, „Brüderlein fein", „So leb' denn wohl, du stilles Haus". Nicht mit Unrecht hat man deshalb Raimund Österreichs größten Volksdichter genannt. Er gab dem Volk nur wieder, was er von ihm empfangen hatte, wie Alfred v. Berger ihm nachrühmt:

Er war ein Stück der Scholle, die ihn nährte,
Ein Teil des Volkes, dessen Kind er war,
Und Volk und Heimat hat in ihm gedichtet.

Ist Raimund vom Scheitel bis zur Sohle ein Sohn der volkstümlichen Dichtung, so hat kein Dichter in unserem Jahrhundert sich dieser schroffer und unversöhnlicher entgegengestellt als Grillparzer. Nicht zu seinem Heil.

Franz Grillparzer ist am 15. Januar 1791 zu Wien geboren, der Sohn eines ursprünglich wohlhabenden, aber verarmten Advokaten. Seine Mutter, an der er mit Zärtlichkeit hing, scheint sich in einem Wahnsinnanfall das Leben genommen zu haben; ein Bruder stand dem Wahnsinn einmal nahe. Grillparzer selbst war eine durchaus leidenschaftliche Natur, bis in seine innersten Tiefen aufgeregt, voller Ehrgeiz, voll heftiger Sinnlichkeit, zu wildem Zorn geneigt; aber er weiß sich zu beherrschen bis zur Selbstvernichtung. Er unterdrückt sich mit einer gewissen asketischen Wollust; fühlt er sich zurückgesetzt, so klagt und schilt er freilich, aber die unaufhörliche Vergegenwärtigung dieser Zurücksetzungen erfüllt ihn gleichzeitig mit einer gewissen Behaglichkeit der Selbstkasteiung. Man vergesse nicht, in welcher Luft er lebte. Dies Wien, dies „Capua der Geister", wie er es nannte, die „Feststadt" des Wiener Kongresses, dies glückselige gemütliche Wien, das Raimund so gern als das eigentliche Paradies darstellte — sein Geisterreich ist nur eine Parodie der Kaiserstadt —, dies Wien ist zugleich die Hauptstadt einer starken asketischen Bewegung. Hier hatte der jetzt eben (1909) heilig gesprochene Redemptoristenpater Hoffbauer (1751—1820), ein Bäckergesell, den die religiöse Leidenschaft mitten in der glänzenden Landschaft Italiens in die Einsiedelei gejagt hatte, einen Kreis von Büßern um sich versammelt, darunter den Hofprediger Veith (1788—1876), einen getauften Juden, der früher auch Sing- und Schauspiele gedichtet hatte. Unaufhörlich schallte es aus dieser Gruppe in das lebenslustige Wien hinein: „Trage! dulde! büße!", wie Medea dem Jason zuruft. Es war eine natürliche Reaktion. Ein Kind dieser Zeit war Grillparzer. Seine überkochende Leidenschaftlichkeit begehrt nach Zügelung, nach Bändigung, selbst nach der Peitsche geistiger Kasteiung. Das schafft seine Weltanschauung. Er liebt die Seelen von überströmender Lebenskraft, Jaromir und Bertha in der „Ahnfrau", Phaon in der „Sappho"; Hero steht ihm näher als der weise Priester, und fast ist Otto von Meran

ihm lieber als Bancban. Wo er Lebenskraft sieht, ruft er wie sein Kaiser Rudolf über Erzherzog Leopold:

Ein verzogner Fant,
Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus,
Wohl selbst bei Weibern auch, man spricht davon.
Allein er ist ein Mensch.

Das treibt den weisen König in die Arme der Jüdin von Toledo; das zieht Libussa von der Zauberburg herab. — Aber nun zwingt sich Grillparzer, diesen Naturen überall Unrecht zu geben. Der Kluge, Verständige siegt, oder mindestens besiegt er die Leidenschaftlichen: Jason die Medea, der Priester die Hero. Sie haben alle etwas vom Philister, diese klugen Leute Grillparzers, auch Rudolf von Habsburg, am schlimmsten Bancban. Sie sollen es haben. Der Dichter will die wollüstige Befriedigung haben, daß der leidenschaftliche Ansturm scheitert nicht an Göttern, nein, an Philistern. Hart ist er der tragischen Auffassung seiner Zeit entgegengetreten, die in dem Sieg der „Freiheit" über die „Notwendigkeit" die Aufgabe des Trauerspiels sah. Ganz im Gegenteil! ruft er: die Notwendigkeit soll siegen. Das ist ihm das Erhebende, daß eine ewig dauernde Gesetzmäßigkeit über aller Willkür steht:

Ich sehe rings in weiter Schöpfung Kreisen
Und finde üb'rall weise Nötigung.
Der Tag erscheint, die Nacht, der Mond, die Sonne,
Der Regen tränkt dein Feld, der Hagel trifft's,
Du kannst es nützen, kannst dich freuen, klagen,
Es ändern nicht. Was will das Menschenkind,
Daß es die Dinge richtet, die da sind?

Man hat seine politische Haltung inkonsequent gescholten; mit größtem Unrecht. Der Altösterreicher sah die Willkür des vormärzlichen Regiments und forderte Reformen; die Revolution kam — er sah die Willkür der Massen und verlangte ihre Bändigung. Was in ihrer Bewegung groß und edel war, das übersah er freilich. Dieser Sehnsucht nach der übermächtigen Gewalt wird selbst ein Prometheus fast zur komischen Figur. Jason mit all seinem welterobernden Stolz — was ist er am Ende? ein Bankrotteur! Ein frommer Priester, der alle Lüge haßt — er muß am Ende dem Lustspielhelden das Recht der Lüge einräumen! Ganz tugendhaft sein zu wollen, ist auch Überhebung: wir sehen es an der Königin in der „Jüdin", wie sie sich straft. Hinab, hinab! Die grauen-

volle Kraft der Sinnlichkeit, der Leidenschaft — so gut kannte er sie, so furchtbar war sie ihm, daß er, der geniale Dichter, gern geholfen hätte, jeden Prometheus festzuschmieden. „Genial", „originell" — es sind ihm verhaßte Worte, nicht bloß wegen ihres romantischen Mißbrauchs, sondern weil sie Verhöhnung der heiligen Tradition bedeuten. „Die Bräuche soll man üben, sie sind gut", sagt nicht bloß der kurzsichtige Priester in „Hero"; nicht bloß der schlaffe Rudolf im „Bruderzwist" denkt so; nein, die weisen Prophetinnen in „Libussa" selbst verkünden es:

Ein Einz'ges ist, was Meinungen verbindet:
Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet.
Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund,
Den Ausspruch heiligt ihm der heil'ge Mund.

Wahrt aber Grillparzer für die Naturen von überschäumender Lebenskraft eine geheime, mühsam bekämpfte Vorliebe, so sind die ihm ganz verhaßt, die ohne eigene Kraft Sklaven der Sinnlichkeit sind; gebunden, aber nicht von der höchsten Macht; dem Willen gehorchend, aber einem dumpf instinktiven. Sie sind die „Barbaren", die immer wieder den geläuterten Menschen wie ein wildes Heer gegenübertreten: die Räuber in der „Ahnfrau", die Kolcher im „Goldenen Vlies"; selbst ihre halb unartikulierte Sprache kennzeichnet sie als Halbmenschen: Aietes, Galomir, Isaak in der „Jüdin". Sie müssen ganz hinab, vernichtet, verspottet, beraubt werden; sie sind die ewige Gefahr der Humanität.

Dieser stete Kampf zwischen der in ihm lebenden irdischen Begier und dem anderen Geist, der sich vom Dunst zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, diktiert auch der Technik des Dichters ihre Eigenart. „In mir leben zwei völlig abgesonderte Wesen. Ein Dichter von übergreifender, ja sich überstürzender Phantasie, und ein Verstandsmensch der kältesten und zähesten Art." Er schreibt in fieberhafter Hast, wie gepeitscht, die „Ahnfrau" in wenigen Tagen nieder, in sein Zimmer eingeschlossen, ohne zu essen und zu trinken, als sagten ihm unsichtbare Mächte die Verse vor, die er hinwirft. Und dann schreibt er „Sappho" und ist stolz auf die sorgfältige und eingehende Berechnung jeder Szene. Die verschiedene Beanlagung der altbürgerlich-soliden Familie des Vaters und der künstlerisch-leidenschaftlichen der Mutter hat sicher ihren guten Anteil an dieser inneren Doppelheit.

Es war also keine „Ironie des Schicksals", es war fast Natur-

notwendigkeit, daß der Dichter der „Ahnfrau“ eine dürftige Beamtenlaufbahn führte. So dürftig hätte sie nicht zu sein brauchen; das trockene Handwerk aber war für ihn Bedürfnis. Er machte eine sehr langsame Bahn durch, fiel in Ungnade, weil er in einem Gedicht auf den „Campo vaccino“ in Rom die Entfernung des Kreuzes aus den Ruinen des Kolosseums gefordert hatte, was Gotteslästerung bedeuten sollte und ward zweimal bei der Beförderung übergangen, das zweite Mal besonders schmerzlich um des jungen, hoher Konnexionen genießenden Dichters Friedrich Halm willen. 1856 trat er in den Ruhestand und lebte in ärmlicher Einfachheit, vier Stockwerke hoch:

> Dort tritt man in ein kleines Gemach, das einzige Fenster geht nach dem Hofe, ein Bücherschrank füllt die Wand gegenüber. Die Bibliothek ist nicht groß, aber auserwählt. Eine Tür führt in das Wohnzimmer Grillparzers. Es ist nicht eben groß und hat zwei Fenster nach der Spiegelgasse, die Lage ist gegen Abend, es kommt also erst nachmittags die Sonne hinein. Dieses Zimmer umschließt seine ganze Existenz, das Bett, ein Sofa geringerer Sorte, ein Klavier, Schreib- und Waschtisch.

Das ist gewiß nicht glänzend; und statt der mittelmäßigen Zigarre, die er nach Laubes Urteil rauchte — die Patriarchen in Berlin und Neuseß rauchen aus langen Pfeifen, der Junggesell in Wien nimmt schon dafür die Zigarre —, hätte man ihm eine bessere gönnen mögen. Einen Grund, die ungerechte Welt anzuklagen, sehe ich doch auch hier nicht. Die Welt gab ihm, was er am heißesten verlangte: „Mäßigung dem heißen Blute“. Ohne diese Beamtentätigkeit, ohne diese Enge der Existenz wäre Grillparzer vielleicht, wahrscheinlich wie Brentano seiner Genialität zum Opfer gefallen. Der Philister in ihm hat den Künstler gerettet.

Kaum ist noch etwas von seinem Leben zu erzählen. Eine Orientreise durch Ungarn nach Stambul (1843) hat, soviel wir sehen, in seinem Leben oder Dichten keine Spuren hinterlassen, ein Reisetagebuch voll anschaulicher Schilderung ausgenommen; weniger noch hat die Reise nach Paris und London (1836) zu bedeuten. Viel wichtiger waren die Schicksale seiner Dramen für ihn. Nach der „Ahnfrau“ (1817) berühmt, nach der „Sappho“ (1818) gefeiert, schritt er zu den großen realistischen Märchendramen „Das goldene Vlies“ (1821) und „Der Traum ein Leben“ (1834) fort. Sein erstes historisches Drama, „König Ottokars Glück und Ende“ (1825), erweckte stürmische, aber nicht anhaltende Teilnahme; der Regierung

war das feurig habsburgische Stück, ein würdiges Gegenbild zum „Prinzen von Homburg", bedenklich, weil die Deutschen zu stark über die Tschechen siegten, und sie ließ es vom Repertoire verschwinden. „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) erregte großen Beifall — und wieder Bedenken beim Kaiser. Kaiser Franz fürchtet, die allzu heftige Loyalität könne Opposition erregen; vor allem: er findet Empörung sogar auf der Bühne stets bedenklich. Man will es dem Dichter abkaufen und dann vergraben; man will es verbieten; schließlich läßt man es wieder leise verschwinden. Grillparzer war kurz vorher (1826) in Weimar gewesen; Goethe nahm ihn so freundlich auf, daß Grillparzer in Tränen ausbrach. Er war durch die Gunst der Dichter und Kritiker nicht verwöhnt! Mit Recht hebt Laube hervor, daß in Tiecks vielen Theaterkritiken Grillparzer nicht mit einer Zeile erwähnt wird, hebt er Urteile des romantischen Ästhetikers Solger sowohl als des realistischen Musikers Zelter hervor, die sich von jedem Verständnis unseres Dichters unberührt zeigen. Noch war ihm sein Wien geblieben und das Burgtheaterpublikum, das er in dem satirischen Gedicht „die Bretterwelt" erst mit so blutigem Hohn und schließlich doch versöhnlich schildert. „Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831) erregte im Publikum mancherlei Kritik, die den Dichter nur um so mehr verstimmte, weil er sie zum Teil berechtigt fand. Das Märchendrama „Der Traum ein Leben" (1834) wurde volkstümlich. Da gibt er ein Lustspiel auf die Bühne: „Weh dem, der lügt" (1838) — und auch diese Richter verlassen ihn. Unter Hohngelächter fällt es durch. Tiefgekränkt zieht der Dichter sich zurück; nur ein Fragment der „Esther" läßt er noch einmal auf die Bühne, nicht ohne geheime Freude über dies Anstacheln der Begier nach mehr. Doch hat wohl der erfahrene Psychologe Laube recht, wenn er meint, neben dem Groll habe mangelhaftes Selbstvertrauen gearbeitet. Grillparzer fürchtete eine neue Niederlage. 1849 kommt jener große Dramaturg nach Wien. Er zieht den fast vergessenen Dichter wieder auf die Bretter, freilich nur mit den älteren Stücken. Allmählich beginnt man auch „draußen im Reich" wieder von ihm Kenntnis zu nehmen. Literarhistoriker wie Goedeke und Scherer bemühen sich, ihn der Lesewelt näher zu bringen. Dichter wie Paul Heyse huldigen ihm mit begeisterten Worten. Ehren werden ihm zuteil, sein achtzigster Geburtstag wird ein Nationalfesttag. Er überlebt ihn nicht viel

länger als Voltaire den seinen und stirbt am 21. Januar 1872 in Wien. Die Sammlung seiner Werke, im gleichen Jahre erschienen, bringt endlich den ganzen Schatz seiner dramatischen Meisterwerke, fördert „die Jüdin von Toledo", „Libussa", den „Bruderzwist im Hause Habsburg" ans Licht. Seitdem beginnt ein neues Wirken Grillparzers. Langsam, aber stetig erobert er die literarische Welt.

Über seine Bedeutung ist heut kein Streit mehr und wird schwerlich je wieder Streit entstehen. Nur über die Rangordnung seiner Werke wird man noch streiten. Jetzt liebt man wohl „Des Meeres und der Liebe Wellen" am meisten; ich glaube, man wird einmal „Libussa" als die wunderbarste seiner Taten anstaunen.

Unter den vielfältigen Gestaltungen heben sich bei näherer Betrachtung drei Typen des Grillparzerschen Dramas deutlich ab. Wir bezeichnen sie als das Märchendrama, das historische und das klassizistische Drama.

Das Märchendrama ruht auf der einheimischen Tradition, der auch die Wunderblüte der Dichtung Raimunds entsprossen ist. „Die Jugendeindrücke," sagt der Dichter selbst, „wird man nicht los. Meinen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe." Auch die Neigung, lyrische „Arien" einzulegen, deutet in den Jugendentwürfen dahin. — Das historische Drama kann auch bei Grillparzer den mächtigen Einfluß Schillers nicht verleugnen, obwohl ihm im ganzen dieser Hauptvertreter der „deutschen Bildungsdichtung" erheblich ferner stand als die andern Klassiker des Dramas. Gelegentlich gerät Grillparzer sogar hier noch in eine Nachahmung Schillers hinein, der seine jugendliche Intrigentragödie „Blanka von Castilien" ganz und gar gehört hatte. — Der dritte Typus hat Goethe zum Schutzpatron, vor allem die beiden Dramen seiner Blütezeit: den „Tasso", in dem Grillparzer seine ganze Auffassung von des Dichters Stellung zur Welt ausgesprochen fand, und die „Iphigenie", die besonders in der „Hero" (wie „Des Meeres und der Liebe Wellen" eigentlich und besser heißen sollte) bis auf Eigenheiten des Wortschatzes und der Metrik herab nachklingt. Dabei gehören jedoch die wenigsten Dramen Grillparzers rein dem einen Typus an und besonders fehlen Züge aus dem Märchendrama und dem klassizistischen Drama kaum einem der historischen Dramen ganz. „Libussa" vollends vereint Eigen-

heiten aller drei Typen und ist auch insofern der Gipfelpunkt seiner Kunst zu nennen.

Das Märchendrama hat zur Voraussetzung, daß irgendwelche nicht gemeingültigen Gesetze in ihm Kraft haben; und somit gehört die „Ahnfrau" schon als Schicksalstragödie in diesen Kreis. Diese mit großer dramatischer Wucht hingeschriebene Tragödie arbeitet noch mit ganz schematischen Charakteren und hergebrachten Begriffen: der Räuber, der sich nach der Unschuld sehnt, der eingefleischte Bösewicht Boleslav, der melancholische Greis; melodramatische Effekte von starker Wirkung, herkömmliche Schreckensrufe wie: „Truggeburt der Hölle!", geschmacklose Bilder:

Jaromir, so hieß der Räuber,
Der stahl eines Mädchens Herz
Aus dem tiefverschlossenen Busen,
Ach, und statt des warmen Herzens
Legte er in ihren Busen
Einen kalten Skorpion.

Man merkt es dann doch, daß ein anonymer Schauerroman schlimmster Art mit dem furchtbaren Titel „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe" die Fabel hergab und Schillers „Räuber" in ihren wildesten Partien die Farbe.

Nur die Gestalt Bertas hebt sich schon hier heraus: in der dumpfen kalten Umgebung ist sie zu gesteigerter Sinnlichkeit und Leidenschaft herangewachsen, und die erste Begegnung mit einer verwandten Natur läßt das sündige Blut in ihr zu hellen Flammen auflodern.

Aber welch ein Weg von hier zum „Traum ein Leben", dessen Anfänge doch schon in Grillparzers erste Zeit hinabreichen! 1817 arbeitete er schon an „des Lebens Schattenbild", aber erst 1831 ward der Plan ernstlich aufgenommen, 1834 vollendet. Dazwischen hatte einmal ein großartiger Entwurf „Krösus" (1822) die gleiche Lehre von der Gefahr der Größe, der Glückseligkeit des Privatlebens verkünden sollen; freilich aber ward dann die Peripetie einer ganz anderen historischen Gestalt für das Drama benutzt: Napoleons Schicksal. Grillparzer tritt mit seiner Zauber- und Traumdichtung, wie Höck eingehend gezeigt hat, durchaus in die Tradition des Wiener Volksstücks, selbst in Einzelheiten, aber er setzt die Märchenfabel auf eine völlig neue psychologische Basis. Ein Jüngling, der ganz für des Inneren stillen Frieden gemacht

ist, steht am Scheidewege. Wie in jeder Jünglingsbrust regen sich in der seinen Ehrgeiz und Tatendrang und finden in Zanga ihr verstärkendes Echo, dem die Seinen widerstreben und widersprechen. Er läßt sich für die „Welt" gewinnen; morgen soll es nach Samarkand gehen. Nun schläft er ein unter der aufregenden Vorahnung der zukünftigen Laufbahn. Und der Dichter versetzt sich in seine Seele und träumt für ihn. Was wird der Traum gerade diesem Träumer zeigen? Mit unvergleichlicher Meisterschaft entwickelt es sich. Nach Sieg und Ruhm sehnt er sich — die zeigen sich ihm; doch er ist keine Eroberernatur, deshalb hinkt hinter Sieg und Ruhm das große Aber einher; deshalb ängstigt ihn die erträumte Ruhmesbahn. Dies das Allgemeine; im einzelnen ist jede Gestalt und jede Situation aus dem Kreis der Erfahrungen und Ideen Rustans, wie das Vorspiel ihn uns zeigt, abgeleitet. Sein zukünftiger Begleiter Zanga wird natürlich zur zweiten Hauptfigur des Traums. Der König, ein Emporkömmling, gutmütig, voll entzückter Liebe für seine Tochter, ist von Rustans Phantasie aus dem alten Massud und dem Fürsten von Samarkand, von dem Zanga ihm erzählte, in eins gebildet. Gülnare ist nach dem Modell von Massuds Tochter Mirza idealisiert. Der Mann vom Felsen entwickelt sich aus dem einzigen, den Rustan haßt, zu einer Verkörperung von allem, was ihm abscheulich ist. Der alte Kaleb gleicht dem Derwisch, den Rustan kurz vor dem Einschlafen sah. Alle Gestalten des Traumdramas sind somit von Rustans Phantasie aus den Personen, die er wirklich kennt, umgebildet. Dabei haben sie aber doch alle etwas ganz Neues, alle etwas Traumartiges. Und noch stärker wahren die Ereignisse das allgemeine Kolorit des Traumes. Wie wir nichts öfter träumen, als einen schweren schrecklichen Fall in den Abgrund, so ist gerade dies die Form von dem wirklichen Ende des Mannes vom Berge, die sich an Rustan zu wiederholen droht. Traumhaft wirkt auch die typische Wiederkehr der dumpfen Worte „Zu spät!" So umfängt uns selbst, wie auf der Bühne den Träumer im Bett, eine Atmosphäre des Traumes. Die Umrisse verschwimmen uns: sehen wir Ereignisse dargestellt oder nur Traumbilder von Ereignissen? Einmal reißt der Schleier — und der Zuschauer, nun aufgeklärt, hat das wohlige Gefühl, klüger zu sein als Rustan, der an all die Traumbilder noch glaubt. Dies trägt nicht wenig zur sicheren Wirkung des Stückes bei. Dann am Schluß das befreiende Auf-

atmen: „Alles war nur ein Spiel!“ Der idyllisch-versöhnliche Schluß, der Rustan auf sein rechtes Feld zurückführt, die schwungvollen Lehrworte, der Gesang des Derwischs, wie überhaupt die meisterhafte, wieder von Hock trefflich erläuterte Behandlung von Vers und Sprache — technisch Vollkommneres hat Grillparzer nicht geschaffen und kein anderer Dramatiker der Welt.

Ein Märchendrama ist aber auch die großartige Trilogie „Das goldene Vlies“, 1818 zuerst angefaßt, 1820 vollendet. Das Vlies selbst wirkt wie eins der verderbenbringenden Attribute im Märchen, wie der Dolch in der „Ahnfrau“; und doch ist auch hier der uralt mythologische Schauer, der sich an solche Gaben knüpft, menschlich vertieft und psychologisch erklärt. Der Kasten der Pandora, ein Goldschatz, von dem die römischen Krieger erzählten, der Nibelungenhort, sie alle bringen Verderben durch einen an sie geknüpften Fluch. Einen solchen Fluch heftet auch das Vorspiel an das Vlies: Phrixus, schändlich ermordet, als er Gastfreundschaft anfleht, legt ihn auf sein Panier. Er selbst ist durch ein Götterbild hierher gelockt worden und stirbt nun zu dessen Füßen — eine Fatalität des Ortes wie in manchen Schicksalstragödien. Hier ist noch alles wild, dunkel, märchenhaft, viel mehr als im „Traum ein Leben“, in dem im Grunde nur dies märchenhaft ist, daß wir Zuschauer die Traumbilder Rustans erblicken. Aber in den „Argonauten“ und „Medea“ ist es nicht sowohl die unheilbringende Kraft des Vlieses, was vernichtet, als vielmehr der Glaube an sie. Die dunkle Vorstellung, die sich mit diesem Symbol verknüpft, wird dem Aietes wie dem Pelias, wird schließlich auch Jason und Medea zum Unheil. Ein wenig von dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts mag man hierin finden; daneben doch vor allem tiefere Bedeutung. Das goldene Vlies wird dem Dichter zum Symbol des Ideals, oder vielmehr, wie Necker es umschreibt, „alles Strebens nach irdischen Gütern, nach Ehre und Ruhm“. Sieg bringt es — aber es verzehrt den Sieger, wie der Ruhm Sappho, wie das Königtum Libussa verzehrt. Phrixus gelangt ans Ziel — aber nur, um dort zu sterben; Aietes tötet ihn, Medea verderbt Kreusa — aber nur zu ihrem eigenen Unheil. Das Vlies aber bleibt unversehrt im Feuer wie ein wundertätiges Madonnenbild; nur der einzelne geht zugrunde, der es auf seinen Schultern tragen will.

Wir behaupten nicht, daß sich die Bedeutung des Vlieses mit

einem Schlagwort, wie wir es geben, völlig decke oder erschöpfe. Vor allem bleibt es ein Wunder, wie Schlemihls fehlender Schatten. Vor allem besitzt es „sichere Gegenwart“. Wir sehen es, märchenhaft, wie es von der Schlange bewacht wird, wie es aus der Erde wieder auftaucht, unheimlich, meduſenhaft wie Raimunds „Unheilbringende Zauberkrone“ — und doch zu völliger Sicherheit bezeugt durch seinen Eindruck auf Aietes, auf Pelias, auf alle die Gestalten des Stückes.

Das Drama ist pessimistisch durch und durch. Auf den Gegensatz der hoffnungsvollen Jugend und des verarmten Alters ist es aufgebaut. Jason spricht es aus:

O Jugend, warum währst du ewig nicht? . .
Wie plätschert' ich im Strom der Abenteuer,
Die Wogen teilend mit der starken Brust:
Doch kommt das Mannesalter ernst geschritten,
Da flieht der Schein: die nackte Wirklichkeit
Schleicht still heran und brütet über Sorgen.

Es ist die Parole des „Desillusionismus“, der Enttäuschung durchs Leben, die hier lange vor Flauberts „Éducation sentimentale“ (1869) Grillparzer ausspricht. Jason tritt erst auf als der königliche Held, „des Wundervlieses Held! ein Fürst! ein König! der Argonauten Führer, Jason ich!“ Und wir sehen ihn wieder heimatlos und schiffbrüchig, seiner Ideale beraubt, verstoßen von der Schwelle des Landmannes, wie die wahnwitzige Berta nach dem gestürzten König Ottokar Steine wirft. Und Medea, die hohe Priesterin, die Strengste aus jener Reihe, der noch Hero angehört und Libussa, die aus der Kraft ihres Wollens Zaubermacht schöpft — was ist sie im dritten Stück der Trilogie? Eine gebrochene Dulderin, die ihre goldenen Hoffnungen vergraben hat und fast vergessen, die in schwerer Entsagung ruft: „Laß uns die Götter bitten um ein einfach Herz!“ Sie gönnen es ihr nicht. Sie wandeln nicht um, wen sie schufen.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden —
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!

Sie hat sich Jason geträumt, wie Gülnare den Rustan: als den Held der Helden, „wie ihn alte Sagen melden“. Sie hat ihn errungen, er ist ihr Gatte — und sie ist ärmer als je. Daß er

sie nicht liebt, daß er sie verstoßen möchte — das ist nicht das Furchtbarste; das Schrecklichste ist, daß jetzt ihr Held „in nackter Wirklichkeit" vor ihr steht, wie sie ihn in wildem Ausbruch der entsetzten Kreusa malt: „Du kennst ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!"

Neben diesen beiden wunderbaren Gestalten sind die anderen etwas zu kurz gekommen. Die heroische Ehe Jasons und Medeas spielt all den modernen Ehedramen vor, in denen das Verfliegen idealisierender Jugendhoffnung tragisch wirkt. Medea ergeht es mit dem Helden aus der Fremde wie der armen Helene in Hauptmanns erstem Drama. Jason erblickte Medea zuerst unter den Kolchern, deren dumpfe, fast bellende Sprache in zerhackten Versen Grillparzer, sonst durchaus kein Meister der Verssprache, unübertrefflich charakterisiert. Sie wirken nur als Atmosphäre: der habgierige, tückische, feige Aietes, mit dem Zawisch im „König Ottokar" verwandt, aber alt und abstoßend wie dieser jung und verlockend; Gora, die düstere Alte, wie wir sie etwa auf Alloris Bild neben der schönen Judith sehen; der unbedeutende Absyrtus. Wie lieblich und strahlend schien da Medea! Und wie überglänzt Jason seine Genossen, den nächsten vor allen, Milon, den gutmütigen Kraftmenschen, der wie Naukleros in der „Hero" nur die Rolle des „Vertrauten" der französischen Tragödie zu spielen hat. Da gewannen sie sich. Und nun? Sie steht vor ihm, düster, fremd, rauh, das Lautenspiel zerbricht in ihrer Hand; er wird vor ihren Augen der selbstische Mann, der sogar die Schmach erträgt, um nur sich selbst noch zu behaupten — wie Ottokar vor Kunigunden steht. In Kolchis würden die Kinder den Vater fliehen, hier ist er der Stärkere; und sie erträgt es nicht, sie ermordet die Zeugen ihrer einstigen Liebe, ihrer jetzigen Verlassenheit. Ganz ebenso läßt nach der alten Überlieferung Kriemhild ihr und Etzels Kind dem Tod entgegenbringen, und Hebbel läßt sie sagen:

Sieh diese Krone an und frage dich!
Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins
Auf dieser Erde noch gefeiert ward,
An Schauderküsse zwischen Tod und Leben,
Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht,
Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann.

Milder doch liebt Medea die Kinder, freut sich der Güte, mit der der Ältere den Jüngeren umfaßt und mit dem Kleidchen umhüllt — aber das Vlies ist wieder ausgegraben, es tötet die Ent-

sagung, es ruft ihr zu: „Alles oder nichts!", und die Kinder müssen sterben. Freilich wird dieser Hauptschlag der alten Tragödie bei Grillparzer zum bloßen Symptom für Medeas Seelenzustand; auch in diesem Zurückschieben der großen Effekte ist Gerhart Hauptmann sein Nachfolger.

Es ist kein Zufall, daß diese Tragödie der Enttäuschung gerade eine Enttäuschung der Liebe zum Gegenstand hat. Rudolf im „Bruderzwist" ist von dem Glanz der Krone enttäuscht; aber das bleibt ein Nebengedanke. An der Liebe, an dem Verhältnis zwischen Mann und Frau tritt die grausame Erkenntnis der Wirklichkeit am mächtigsten hervor. Das hat nicht nur typische Bedeutung, sondern auch persönliche für Grillparzer.

Er hat darüber die merkwürdigsten Geständnisse hinterlassen. Sie zeigen, wie vielen seiner Helden er zum Modell diente. „So war es bei mir immer," schreibt er, „mit dem, was andere Leute Liebe nennen. Von dem Augenblicke an, als der teilnehmende Gegenstand nicht mehr haarscharf in die Umrisse passen wollte, die ich bei der ersten Annäherung voraussetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges so unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu halten, verlorene Mühe waren . . . Ich habe auf diese Art das Unglück von drei Frauenzimmern von starkem Charakter gemacht." Und wieder: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger zurückstößt."

Das ward das Verhängnis für Grillparzers Leben — viel mehr als alle Beamtenmisere. Er hat wiederholt geliebt; er ist heiß geliebt worden. Die Dichter der früheren Generationen wurden schöne Greise: Goethe, Tieck, selbst Chamisso; Grillparzer war im Alter ein schmales Männchen, in dessen schief gehaltenem Kopf nur noch die lichtblauen Augen einen Strahl des Inneren erglänzen ließen. So schritt er Tag für Tag zu seinem einsamen Mittagstisch im Matschakerhof, wie Schopenhauer, von seinem Hund Atman („Weltseele") begleitet, zum Englischen Hof in Frankfurt, zwei mürrische alte Junggesellen, die aus der Jugend beide noch die Reizbarkeit gerettet hatten — und die peinliche Sorgfalt der Er-

scheinung; wie Ibsen, dem er ähnlich sah, strich sich Schopenhauer Haar und Bart nicht ohne Eitelkeit zurecht. Sie waren beide in der Jugend keineswegs Platoniker gewesen, sie wurden es nicht einmal im Alter. Aber Schopenhauern hat die Philosophie und Grillparzern die Poesie das ruhige eheliche Glück verdorben, für das dieser mindestens oft geschaffen schien. Er war als junger Mann mit seinem blassen, interessanten Gesicht und seinen dunkelblonden Locken nichts weniger als ungefährlich; er sprach bei aller Schärfe äußerlich sanft, wie Nietzsche. Noch von dem Greis berichtet Laube: „Er versteht so leicht und fein wie ein geschmeidiger Frauenverstand, er antwortet so plötzlich und schalkhaft wie ein Mädchen, er drückt so unwillkürlich seine Besorgnis aus wie ein weiblicher Mund." Ein junges Mädchen verliebte sich in ihn und bat sterbend in einem rührend schlichten Testament die Eltern, für ihren „Tasso" zu sorgen. Er blieb kühl und machte später die Erzählung „Ein Erlebnis" daraus. Mit der wunderschönen Gattin des Malers Daffinger, mit einer anderen verheirateten Frau unterhielt er Liebschaften; inniger war das Verhältnis zu seiner „ewigen Braut" Katharina Fröhlich, die er mit ihrem hübschen Lockenkopf in den „Ottokar" aufgenommen hat. Und doch auch hier — „wir glühten, aber ach! wir schmolzen nicht." Das war mehr als die krankhafte Heiratsscheu vieler Romantiker; es war persönliches Schicksal. Das Ideal, das jeder Teil aus dem andern herausmodelte, wollte nicht zur Wirklichkeit stimmen; immer wieder gerieten sie auseinander, und es mutet mehr tragisch als versöhnend an, wenn der Greis dann zuletzt zu Kathi und ihren alten Schwestern zieht und in den Armen der siebzigjährigen Braut verscheidet.

Sogar das mildeste, am meisten optimistische Werk Grillparzers, die höchste seiner Märchendichtungen, „Libussa", trägt das Merkmal dieser ständig wiederholten Lebenserfahrung. Selbst die Hohepriesterin der Versöhnlichkeit geht enttäuscht von hinnen. Drei hohe Zauberschwestern wohnen in Einsamkeit, des letzten Herzogs von Böhmen Töchter. Nach seinem Tode ergeht an sie die Berufung des Volkes. Die älteren entscheiden sich, in stolzer Stille der vita contemplativa zu leben, der Betrachtung des Ewigen und seiner Gesetze; die jüngere folgt der Tatenlust und der Liebe zu den Menschen. Wie Hölderlins Hyperion steigt sie zu dem Volke herab, — „da begann Zarathustras Untergang".

Wie ihre Sagenschwestern, die Naturgottheiten Undine und Melusine — der Melusine hat Grillparzer ein interessantes Opernlibretto geweiht —, verliebt sie sich in einen irdischen Mann. Sie will sich selbst die Verbindung erschweren, indem sie eine geheimnisvolle, rätselhafte Bedingung aufstellt, wie sie bei Raimund im Schwange sind; doch Primislaus erfüllt sie. Er wird ihr Herr. Dem Volke genügt die milde Hand der Fürstin nicht; vergeblich warnt sie wie der Prophet Samuel das Volk vor dem König. Ihr wird der Geliebte zuteil, dem Volke der erwünschte Herr. Es ist zum Segen: er ist weise, er ist gerecht und, was mehr ist, gut. Aber die Poesie entflieht vor seiner Klarheit. Die Stadt verdrängt das idyllische Leben des Landes und treibt selbst die großen Naturkünderinnen, Libussas Schwestern, von dannen; die Völker trennen sich und werden eines des anderen Nebenbuhler; der Mensch vergißt die hohe Stille des Sabbats und kennt nur noch rastlose Arbeit:

Dann, wie ein reicher Mann, der ohne Erben,
Und sich im weiten Hause fühlt allein,
Wird er die Leere fühlen seines Innern ...
Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

Mit hohen Worten kündigt Libussa „das dritte Reich“, das so viele Propheten schon vorausgesehen, das Lessing und Heine und Ibsen und Nietzsche, der Lehrer der ewigen Wiederkunft, verheißen haben. Dann stirbt sie — an der Wirklichkeit. Daß die hohen Ideale nicht ins Leben zu übersetzen sind ohne Einbuße, das will auch sie nicht ertragen. Den Nutzen fordert das Volk und sein Bester: Primislaus; da weicht die Priesterin mit ihren Schwestern.

„Libussa“ enthält nicht bloß Grillparzers Geschichtsphilosophie, die in jener Lehre von der Befleckung der hohen Idee durch die Praxis der Goethes gleicht; sie dramatisiert nicht bloß das eigentliche Grundproblem seines Lebens: die Tragik des Entschlusses, die Notwendigkeit, durch jeden Schritt, den wir tun, unentrinnbare Folgen heraufzubeschwören — sondern über alle großen Fragen hat sich der Dichter in diesem seinem „Faust“ ausgesprochen. Über Recht und Notwendigkeit, Klugheit und Weisheit, über Staat und Religion spricht die Prophetin hohe Worte; wundervoll charakterisiert sie die einzelnen Völker und weist dabei klagend den Slawen den

einstigen Sieg über die Germanen zu: immer kleiner werden die herrschenden Völker. Sogar die Frage des Konstitutionalismus wird gestreift, die freilich nahe genug lag: hatte doch die eigentümliche staatsrechtliche Stellung der Königin Viktoria zu dem „Prinzgemahl" auf das zwar 1819 und 1822 schon angefangene, aber erst viel später vollendete Drama eingewirkt.

Indessen — es wäre schlimm, wenn wir einem Dichterwerk und gar einem Drama nichts Besseres nachsagen könnten, als daß es weise Aussprüche enthält. Das ist das Hohe, daß sie, wie in Goethes „Tasso", herauswachsen aus den Charakteren und Situationen. Dieser tiefsinnigen Prophetin, diesem ernsten Volkserzieher ist es natürlich, die Einzelfrage sub specie aeterni zu nehmen und die Gründung der Stadt Prag zu einer Fernsicht auf eine neue Geschichtsepoche zu benutzen.

Ein wunderbarer Duft umgibt die ersten Szenen, die den hohen Schwestern gehören; und auch die Auftritte, wo die drei mächtigen Herren (deren schematische Aufteilung auf Reichtum, Klugheit und Kraft Sauer allerdings mit Recht gerügt hat) den Primislaus von der Pflugschar holen — urälteste Idylle, wie sie von Gideon und Cincinnatus erzählt wird —, sind erfüllt von Waldesstimmung und dem Duft frischgebrochenen Ackerlandes. Den „cri de la terre", der Millet zum Malen rief, hört man hier aus den Versen des Dichters. Dann die beiden selbst, Primislaus und Libussa, das gleiche Paar fast wie Jason und Medea, aber nun zu heroischer Schönheit gehoben. Auch hier wird die Priesterin wohl ungeduldig über die Klugheit des praktischen Mannes; aber zwischen ihnen steht versöhnend die Liebe. Ihr Aufblühen, Libussas trotzig-mädchenhafter Kampf gegen seinen Stolz, sein sanftes Nachgeben — das kann sich wohl neben die wundervollen Szenen der „Hero" stellen.

Auch im Äußerlichen zeigt sich Grillparzers Technik hier auf der Höhe. Überall hat er das Bühnenbild im Auge und weiß ungezwungen wundervolle Gemälde zu arrangieren: wie etwa Primislaus ein weißes Roß (auf dunklem Hintergrunde!) führt, auf dem Libussa sitzt. Und mit nicht geringerer Kunst ist die Musik dem Drama dienstbar gemacht: wie Leitmotive kehren das Spiel mit Kette und Kleinod, die Rätsel der Liebenden in wohlberechneten Abständen wieder; und Musikstücke wie das Rezitativ Kaschas und Tetkas oder der Gesang der Feldarbeiter nähern das

Schauspiel vollends dem „Gesamtkunstwerk", wie es Hebbel vorschwebte und wie Richard Wagner es verwirklichte.

Dies Stück mit seinem mythischen Hintergrund und dem historischen Gegenstand der Gründung Prags leitet zu der Gruppe historischer Dramen über. Manche hatte Grillparzers Geist geplant, jene „Blanca von Kastilien", noch ganz von Schiller beherrscht, einen patriotischen „Spartacus", in dessen Erhebung gegen die Unterdrücker Sauer einen helleren Anteil Österreichs an der Poesie der Freiheitskriege sieht als in Collins Gedichten; einen „Hannibal", „Marius und Sulla", Aufgaben, die beide später in Grabbes ungefüge Hände gerieten; einen „Alfred den Großen", der die Verwandtschaft des Tragikers mit dem Satiriker so packend zeigt wie Schillers oder Ibsens Anfänge. Ans Licht des Tages trat zuerst „König Ottokars Glück und Ende", sehr früh geplant, aber nach nochmaligem Aufgeben (1817) erst 1821 vollendet. Grillparzer hat hier noch nicht den Mut, das historische Drama einfach aus den großen historischen Voraussetzungen hervorgehen zu lassen. Allzu Schillerisch mischt er eine Liebesintrige ein, die zwar an sich prächtig durchgeführt ist. Aber es verdirbt doch den großen Gegensatz zwischen Ottokar, dem begehrlichen Stürmer, — der wieder nach Napoleon geformt ist und wie dieser zwischen der verstoßenen und der ungeliebten Gattin steht — und Rudolf, dem bescheidenen Idealfürsten, wenn der Böhmenkönig eigentlich nur wegen einiger Privatsünden zugrunde geht; auch tritt hier die philiströse Auffassung der unmittelbaren Vergeltung, die Grillparzer öfters zeigt, allzu grell ans Licht. Auch Seyfried Merenberg, ein von Ottokar wie Max Piccolomini von Wallenstein enttäuschter edler Jüngling, und sein uninteressanter Vater nehmen zu viel Raum ein: Grillparzer haftete noch zu sehr an der Urkunde, an den „dankbaren Stellen" der alten Chroniken.

Die gleiche Tendenz der Milderung, der Glättung eines Charakters, die sich in der Auffassung Ottokars zeigt, geht bei dem „Treuen Diener seines Herrn" (1828) bis ins Extrem. Grillparzer sucht nach einem dramatischen Stoff; da fällt ihm die Geschichte von Bancban in die Hände. Ein Statthalter Ungarns, von dem Bruder der Königin, der seine Frau verführt, aufs äußerste getrieben, empört sich gegen die Königin und tötet sie samt dem Missetäter. Ein ungarischer Dichter, Katona, hatte bereits den Stoff behandelt; Grillparzer wußte weder von ihm noch

von einer Tragödie des Hans Sachs. Ihn reizt wieder der Konflikt von Leidenschaft und Selbstbeherrschung. Er fragt sich: wie müßte der Mann aussehen, der selbst in solcher Lage noch Herr seiner selbst bliebe? Und er erschafft einen ganz neuen Bancban. In aller Verzweiflung des Herzens, in der Ehre aufs tiefste bedroht, von allgemeiner Empörung umstrudelt hält Bancban sich fest an der ihm aufgetragenen Pflicht. Kein Zweifel, er erschien dem Dichter als ein Heros, größer als Jason und Ottokar. Uns will er nicht so erscheinen. Wir meinen, es sei männlicher, in solchen Momenten alles zu vergessen, selbst die Pflicht. Bedroht doch das frevlerische Paar, Otto und die Königin, die ihn begünstigt, das Wohl des ganzen Landes, seine feste Rechtsordnung, Sitte, monarchisches Gefühl, Ehre der Vornehmen, alles. Wir stehen auf einem anderen Rechtsboden als Grillparzer. Wir glauben nicht mehr an unerschütterliche Rechte; kein Recht und kein Gesetz, denkt man heute, sei so göttlich, daß es nicht einmal durch Notwehr verletzt, vielleicht sagen wir aber auch: ergänzt werden dürfte. Aber das war Grillparzers Auffassung nicht; für ihn gibt es kein Recht der Revolution, der Selbsthilfe, der Notwehr. „Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut."

Er will gebunden sein. Und seinen Heros der Gesetzestreue wirft er in einen wahren Paroxysmus der Selbstüberwindung. Er muß noch selbst den Prinzen retten! er muß sich zum Schluß als ausreichende Belohnung ausbitten, daß er dem Kind des Königs kniend die Hand küssen kann! Ich kann mir nicht helfen — wir nennen das heute servil. Sicherlich, Grillparzer selbst ist nie in seinem Leben servil gewesen. Er spricht in seinen Eingaben freimütig, in seinen Epigrammen (die er zwar verschlossen hielt) kühn, er gibt auch in diesem Drama den Fürsten gute Lehren. Aber Bancban ist nicht Grillparzer; Bancban ist ein Ideal Grillparzers, das wir so wenig würdigen können, wie die Lottergenies, die manche romantische Poeten als ihre Ideale zeichneten. Wir sagen uns: in dem alten, kleinen, dürren Männchen ist alles ausgestorben, außer der eingewöhnten Unterwürfigkeit. Er liebt seine Gattin, sicherlich; aber er tut auch das mit Selbstbeherrschung. Er läßt sich verhöhnen, läßt sein Weib aus lauter Loyalität unbeschützt, und wirft alles, was noch in ihm lebt, in die Askese äußerster Selbstvernichtung.

Uns, die wir denn doch das Recht moderner Empfindung so

gut haben wie der Dichter das der seinen, bleibt das Stück fremd wie ein Thesenstück voller Paradoxie, so wahr auch die Charaktere gezeichnet sind, so sicher auch die Intrige entworfen ist. Und für den Druck, den die Zeit des Vormärz auch auf den „inneren Menschen" ausübte, bleibt dieser Bancban gerade um seiner subjektiven Wahrheit willen ein trauriges Denkmal.

So fröhlich, wie wir uns ein „Lustspiel" vorzustellen pflegen, ist „Weh dem, der lügt" (1838) auch nicht; aber gerade der Ernst neben der Fröhlichkeit läßt es uns dem „Zerbrochenen Krug" zur Seite und noch über „die Journalisten" stellen. Es ist eine dramatisierte Anekdote aus dem Mittelalter, der Quelle mit großer Originalität und erstaunlicher Geschicklichkeit nachgeschaffen. Den Dichter reizte hier die Überspannung des Wahrheitsbegriffes: schon nach der alten Chronik genügte Leon der Forderung des Bischofs, indem er die Wahrheit so sagte, daß niemand sie glaubte. Gegeben war ferner der Gegensatz von zivilisierteren Franken und barbarischen Nachbarn, den Grillparzer modernisierte, indem er die Franken den heutigen Franzosen annäherte; was Halm im „Sohn der Wildnis" mit den Massilioten nachahmte. Die ironische Behandlung der alten Franken ward, wie in Heines Atta Troll die des Bären, durch den Spott auf das „unsinnige" barbarisch-altdeutsche Wesen eingegeben; daneben benutzte Grillparzer lebende Modelle aus seiner kurzen Hauslehrerzeit: einen Grafen Seilern und seinen Neffen. Auf diesen Grund malt nun Grillparzer mit dem Behagen eines virtuosen Charakterzeichners eine ganze Reihe prächtiger Typen: den frommen Bischof, der schließlich doch Spaß versteht; Edrita, die muntere Tochter des wilden Kattwald; diesen selbst, einen Nachkommen jener gefräßigen, stets geprellten Riesen, des Herakles im griechischen Satyrspiel, Polyphems, Thors; Galomir und Attalus, die beiden jungen Edelleute, der von den Wilden ein unbeholfener Tölpel, der von den Franken ein hilfloser, aber gutartiger Geck: „Vom Tier zum Menschen sind der Stufen viele." In der Mitte aber Leon, der immer gewandte, immer frisch in Tat und Erfindung, dem man bei all seiner Dreistigkeit nie böse sein kann, das gescheite Weltkind, dem der fromme Bischof um seiner hochgespannten idealistischen Art willen nur um so mehr imponiert, aufopfernd, fromm, tapfer und vorlaut — das Ideal des jungen Wieners, wie es Grillparzer vorschweben mochte. Des Bischofs Schlußworte heben das reizende Genrebild, das geistreiche Intrigenstück vollends

zu dauernder Bedeutung empor: „Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn."

Ein Intrigenstück ist auch „Ein Bruderzwist in Habsburg", wieder ein Werk langsamen Reifens: 1824, 1835, 1848, 1850 sind Ansätze; das Datum der Vollendung ist, wie bei all den hinterlassenen Stücken, unbekannt. Den großen Kenner der Geschichte Österreichs reizte wohl Kaiser Rudolf zu einer paradoxen Rettung, der paradoxen Umformung Bancbans vergleichbar. Der Kaiser wird von aller Welt wegen seiner Untätigkeit gescholten; je nun, lautet Grillparzers Gegenrede, was ist denn bei der Geschäftigkeit der anderen so viel herausgekommen? Da ist Mathias, immer in Plänen schwimmend, auf dem Schlachtfeld seiner Niederlage immer von Triumphen träumend; er geht das Volk um seine Liebe an, zeigt sich — wie der als Modell benutzte Erzherzog Johann, der Reichsverweser von 1848 — in Volkstracht, und das Ende ist Jasons:

Gekostet hab' ich, was mir herrlich schien,
Und das Gebein ist mir darob vertrocknet;
Entschwunden jene Träume künft'ger Zeiten,
Machtlos wie du, wank' ich der Grube zu.

Da ist Ferdinand, der freilich erreicht, was er will — blutige Verheerung des Landes zugunsten der Glaubenseinheit. Und der Hauptintrigant, Klesel, dieser vielgeschäftige politische Leon, immer in der Mitte, immer mit neuen Anschlägen — da er alle Fäden in der Hand zu haben glaubt, sind es eiserne Ketten, die ihn binden. Und das Gesamtergebnis dieser Rührigkeit? Der Krieg von dreißig Jahren, der mit einer ein wenig komisch wirkenden Bestimmtheit angekündigt wird.

Grillparzers Freude an seiner Kenntnis des Hauses Habsburg tat sich hier gütlich. Neben Rudolf und Mathias steht der dicke, gutmütig-vergnügte Deutschmeister Maximilian, neben Ferdinand sein Bruder Leopold, der allerdings nicht ganz „herausgekommen" ist. „Die Stimmung", urteilt Necker, „ist grundverschieden von dem Enthusiasmus, mit dem Grillparzer zwanzig Jahre vorher den Begründer der habsburgischen Monarchie im ‚Ottokar' feierte, aber er ist hier nicht weniger Patriot und loyaler, ja konservativer Anhänger der Dynastie wie zuvor."

Nicht sein schönstes Werk — das bleibt wohl „Hero" —, aber neben „Libussa" das großartigste ist „die Jüdin von Toledo",

1824 begonnen, 1837 vollendet. Auch hier traf Grillparzer, wie bei „Ottokar", mit Lope de Vega zusammen. Die politischen Verhältnisse Österreichs fügten zu dem von den Romantikern erweckten Interesse an Calderon und Lope noch eine alte Tradition hinzu. Grillparzer ist ein großer Bewunderer des spanischen „Phönix" gewesen; fast alle seine Dramen las er und besprach sie auf dem Notizblatt. Nach dem Frühstück pflegte er erst ein antikes, dann ein spanisches Stück zu lesen. Dennoch hat er in seiner Art wenig, in seiner Technik nichts von ihnen angenommen — der beste Beweis für Gustav Freytags Satz, die französischen und spanischen Klassiker seien für unsere Bühne ohne lebendige Bedeutung. Die „Jüdin" ist durch und durch eine psychologische Charaktertragödie; von den Typen der Spanier, von ihrer konventionellen Redeweise, von ihren überraschenden Intrigen besitzt sie nichts. Wohl aber hat — nach Sauers Hinweis — eine wirkliche Spanierin als Modell dienen müssen: Lola Montez, die den frommen König Ludwig von Bayern in ihre Gewalt gebracht hatte. Der König, in Tugend erzogen und verheiratet, sehnt sich unbewußt nach frischem Leben — ein echt Grillparzerisches Motiv, auf dem schon die „Blanka von Kastilien" aufgebaut ist. Das Leben begegnet ihm gleichsam verkörpert in Rahel, die die Angst und Aufregung noch verschönert:

Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehn.

Er ist verzaubert. Nichts kann den Bann brechen, selbst Rahels kindische Schwächen nicht, selbst nicht ihre Umgebung, der brutal habsüchtige Vater, die traurige Schwester. Der König vergißt seine Pflicht, das Land empört sich, die Königin rafft sich auf, herauszutreten aus ihrer nonnenhaft-steifen Zurückhaltung. Rahel stirbt. Und ihr Tod löst den Zauber. Nun erkennt der König, daß er begehrte, was er nicht begehren durfte:

Wer andern zu befehlen strebt,
Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Wie im „Treuen Diener" verzeiht er den entschuldbaren Aufruhr und wird in heroischer Tat sich reinigen wie seine Ritter. Esther aber, die ihm fluchen wollte, der an ihrer Schwester Tod schuld war und nun „in prunkendem Vergessen" davongeht — sie spricht auch ihrerseits Verzeihung aus, denn wie im Lande der Täuschung leben wir alle im Lande der blinden Gier, und alle bedürfen wir der Gnade.

Rahels Bild gehört zum Vollkommensten, was die dramatische Literatur besitzt. Die bezaubernde Macht der inhaltslosen Veränderlichkeit ist nie wahrer geschildert worden. Sie hat den König wahrhaft geliebt; aber mit ihm zu spielen, war ihr Naturbedürfnis — ihm, von ihr gereizt, gequält zu werden. Auch in dieser Selbsterniedrigung des Königs steckt etwas von jener Askese der Demut, die Grillparzer mit so vielen seiner Gestalten teilt. Die Königin, „eine steife, kalte Engländerin", liebt den König auch und weiß es ihm so wenig wie Rahel zu zeigen: quält ihn Rahels wilde Koketterie, so bringt Eleonorens enge Spröde ihn zur Verzweiflung. Er ist doch Spanier, und spanische Luft liegt über dem Ganzen, in dem respektvollen Ton, in dem die Aufrührer von ihrem König reden, in Manriquez' Ehrbegriff. Und doch erhebt sich das historische Drama weit über zufällige Bestimmung von Zeit und Ort zu typischer Bedeutung.

Am stärksten ist diese in der Gruppe der klassizistischen Dramen ausgeprägt. Es ist die kleinste; aber sie umfaßt drei Meisterstücke.

Bei „Sappho" (1818) hat der Dichter mit seltener Deutlichkeit ausgesprochen, was ihn anzog: „ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schönere Frucht höherer Geistesbildung, das Zepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Kette brechen und dastehen und Wut schnauben." Das also ist Sappho. Sie hat sich zur großen Künstlerin geläutert — nun ist sie dort so wenig glücklich wie Tasso oder Byron in Zedlitz' Totenkränzen:

Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn,
Und ewig ist die arme Kunst gezwungen
Zu betteln von des Lebens Überfluß!

Wie Alfons will sie die Krone der Auserwählten mit dem Glück der vielen vereinigen. Aber eine strenge Scheidewand ist befestigt, unerschütterlich. Phaon sieht neben ihr ein hübsches, unbedeutendes Ding, aber jung, aber liebenswürdig — und sie gehören einander. Sappho aber will ihre Krone wahren, rein soll sie bleiben vom Spott der Überklugen; und stolz springt sie ins Meer. Wie in „Nausikaa" nach Goethes Plan zerstört die Beschämung ihr die Lebenskraft: sie will nicht leben, wenn ihr reiner Ruhm, der Lohn eines ernsten Lebens, nicht mehr blüht.

Schwerlich schwebten dem Dichter hier lebende Modelle vor.

Um so mehr enthält der Gegensatz von Sappho und Melitta typische Wahrheit; Heyse hat ihn in der Novelle „Zwei Gefangene" erneuert, eine Verfasserin der jüngsten Richtung, Ernst Rosmer, in „Wir Drei" charakteristisch genug ebenfalls — doch mit entgegengesetzter Lösung; hier geht Melitta an Sapphos Erscheinen zugrunde. — Phaon ist nichts Besonderes, soll es nicht sein: ein hübscher, enthusiastischer Jüngling, irgendeiner von denen, an denen die begeisterten einsamen Frauen so leicht ihr Verhängnis erfüllen: George Eliots zweiter Gatte, oder gar der Jägerleutnant der armen Ludmilla Assing — es ist ein ewiger Typus.

„Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831) hat man die schönste deutsche Liebestragödie genannt; ich glaube, mit Recht. Auch hier ein uralter Stoff, auch hier typische Verhältnisse: die Priesterin, die in ihrer strengen selbstischen Überhebung verkannte, welche Leidenschaft im Menschenherzen wohnt, und die nun nach süßem mädchenhaften Zögern dem schönen Jüngling in die Arme sinkt. An seinem Tode stirbt sie. Zu wehren weiß sie sich nicht, gegen die süße Liebe nicht und nicht gegen das harte Gesetz; aber ihr Herz, von zu viel Spannung der frommen Begeisterung, der Leidenschaft, des Schmerzes überwältigt, bricht. Und vielleicht meint der Dichter, die armen einfachen Eltern, gedrückte Leute, die sich das Leben verkümmern, er mit seiner Härte, sie mit ihren Klagen — sie seien in ihrer stillen Beschränkung glücklicher noch als die hohe Priesterin der Liebe ward. Wir glauben es nicht, wir gönnen ihr, daß sie „in Schönheit stirbt".

Nur ein Fragment ist „Esther" geblieben, aber der reichsten eins in der traurig großen Sammlung dramatischer Fragmente ersten Ranges, die unsere Literatur besitzt: „Prometheus", „Nausikaa", „Pandora", „Demetrius", „Robert Guiscard". Die Charakteristik des auf der Höhe vereinsamten Königs ist voller Kraft, die des einfachen Mädchens aus dem verachteten Volk voll Reiz; wie so oft, weiß auch hier der Dichter für die Überwindung mädchenhafter Schüchternheit neue, zarte Farben zu finden. Aber auch hier sollte das hoffnungsvolle Begehren nicht als Idyll enden. Im Glanz sollte Esthers Herz sich verhärten und an dem König, wie an Ottokar, die Verstoßung der ersten Frau sich rächen. Sie regiert ihn — es war dabei wohl an die von Grillparzer oft erwähnte dritte Gattin Metternichs, eine „temperamentvolle Ungarin" gedacht —, aber die Notwendigkeit, sich seinen Launen anzupassen,

macht auch hier die Höhe, die ihr nicht zukommt, zum glänzenden Elend. Stärker als je sonst nähert sich der Dichter hier der Tragikomödie. Haman ist durchaus grotesk aufgefaßt, und sein Wort: „Doch ist die Wahrheit selbst mitunter nützlich" bietet zu den Übertreibungen des Bischofs von Chalons das Gegenstück. Auch die Höflinge mit ihren schnellen Änderungen sind der typischen Charakteristik der Posse oder Zschokkes angenähert. Und dennoch weiß Grillparzer für diesen Haman, der nun einmal ohne Gunst nicht leben kann, zu interessieren, während der überweise Mardochai mit seinen rabbinischen Beweisführungen uns fern bleibt.

Dicht an die Dramen schließt sich Grillparzers größte Erzählung „Der arme Spielmann" (1848). Scherer hat dies von allen Werken des Dichters am tiefsten ergriffen. Auch ist es voll rührender Stimmung; der Dichter, der sonst fast nur das Elend der Sieger schildert, schildert hier einmal das Glück des Besiegten. Ein Besiegter des Lebens ist der arme Spielmann: unbegabt, verarmt, seine Geliebte mit einem andern vermählt — und doch ist er glücklich; er träumt in schönen, zusammenhanglosen Akkorden, und eine Träne seiner Geliebten fällt auf das einzige Erbstück, das er hinterläßt: die Geige. — „Das Kloster bei Sendomir" (1828), das Gerhart Hauptmann in „Elga" dramatisierte, ist eine kräftig und stark erzählte Geschichte von betrogener Liebe, Rache und Buße. Auch der Mönch ist ein Besiegter des Lebens, ihm aber fehlt die versöhnende Milde: grell lacht er, blutig läßt er sich geißeln — er hat auch im Kloster den Frieden nicht gefunden. —

Hat Grillparzer so im Drama wie in der Erzählung lyrische Stimmung von hinreißender Kraft, so bleibt ihm doch eigentliche Lyrik versagt. Von seinen lyrischen Versen gilt jenes Wort: „Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht." Es bleiben mit spärlichen Ausnahmen hart zusammengeschmiedete Stücke ohne den Fluß einer einheitlichen Stimmung; versifizierte Prosa stört oft, öfter ein bei dem musikalischen Grillparzer doppelt erstaunlicher Widerstreit von Form und Inhalt. Er läßt etwa (in „Herkules und Hylas") den Kraftgott im Tänzerschritt auftreten, oder sagt dieselben Dinge, die der Priester in „Hero" so ernst-feierlich sagt, in munterem Singsang:

Sammlung, jene Götterbraut,
Mutter alles Großen,
Steigt herab auf deinen Laut
Segen-übergossen!

Er gehört zu unseren besten Epigrammatikern: seine zahlreichen Sinngedichte sind voller Witz und scharf umrissener Zeichnung. Aber seine lyrischen Bekenntnisse sind mühsam, hart, oft beinah stotternd geschrieben. „Man wünscht," sagt Volkelt, „mehr blühenden Leib, mehr umwehenden Duft."

Zweierlei trägt daran die Schuld: ein formelles Moment und ein psychologisches. Grillparzer fehlte die Ehrfurcht vor der Sprache, die Novalis fast bis zum Aberglauben getrieben hatte. Sie fehlt all seinen Altersgenossen. Rückert glaubt auf die Sprache jeden Einfall der Künstelei packen zu dürfen; Uhland steckt ihr Archaismen wie „Wat" hinter die Ohren, und Platen schlägt ihren metrischen Forderungen aus lauter Formstrenge ins Gesicht. Die Sprache muß gehorchen. Auch bei Grillparzer wird ihr Unmögliches zugemutet, z. B. das absolute Partizip:

Teils getötet, teils gefangen.
Retteten sich wenige nur.

Grillparzers Verse im Drama sind voller Flickworte, voller „ei" und „denn" und „je nun"; sie sind hart und ungelenk, nur etwa die drei, vier ersten Stücke ausgenommen. Die Lyrik aber verträgt solche Härten nicht, die das Drama überwinden kann; eins unserer stärksten lyrischen Talente, Annette von Droste, dem Dichter des „Traum ein Leben" auch in der Weltanschauung verwandt, hat sich damit um den größten Teil ihrer Wirkung betrogen. Und dann zweitens ein schönerer Grund, den er wieder mit Annetten teilt: eine gewisse Schamhaftigkeit der Seele erschwerte ihm das volle Aussprechen. Sogar das Ansehen seiner Dramen war ihm peinlich: er wollte seine eigenen Gestalten nicht im grellen Licht der Lampen vor sich sehen. Er ruft dem Geiger Paganini zu:

Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du?
Was öffnest du des Busens stilles Haus
Und jagst sie aus, die unverhüllte Seele,
Und wirfst sie hin, den Gaffern eine Lust?

Hölderlin, Kleist kannten dies Gefühl; sie hat es nicht an lyrischen Gestaltungen gehindert. Warum denn ihn? Warum konnte er nur durch die Maske seiner Gestalten sein Innerstes aussprechen? Weil er den Gegensatz von Dichter und Mensch, den Widerstreit beider Welten zu hart empfand. Die starke Quelle seiner Dramatik überschwemmte die Beete der Lyrik. War ein Mann zum Dramatiker geboren, so war es Franz Grillparzer.

Nach der entgegengesetzten Seite liegt die Schwäche Friedrich Rückerts (1788—1866), den Exotismus und Heimatsliebe in charakteristischer Mischung zur Wahl immer neuer Themata für seine virtuose Reimkunst ziehen. Ihm ist jeder Gegenstand gut genug zur Versifikation.

Zum Teil mag das an der Schreibfreudigkeit des Philologen liegen: er scheint sich das Wort gegeben zu haben, nun solle einmal von einem Dichter auch jedes beschriebene Blatt auf die Nachwelt kommen. Wenn sogar der nachsichtigste Richter, seine Lieblingstochter Marie, doch einmal ein Verschen schwach fand, so schob der schweigsame Riese mit dem durchfurchten Denkergesicht die lange Pfeife einen Augenblick in den Mundwinkel, paffte eine Rauchwolke hervor und meinte dann: „Laß es nur stehen: mir hat's doch Freude gemacht." Und es blieb stehen. Rückert zeigte seinen eigenen Leistungen gegenüber die gleiche Unfähigkeit, zwischen dem Großen und dem Kleinen einen Unterschied zu machen, wie gegenüber den Naturgegenständen. Er besitzt durchaus keinen Maßstab. Bald wird ein Käferchen in Riesengröße gezeichnet, bald ein Heros in das Futteral für den Taschenkamm gesteckt, jetzt eine naheliegende Regel ausgedehnt und jetzt eine Weisheit im Vorbeigehen herausgespritzt. Vielleicht hat nie wieder ein bedeutender Künstler soviel vom Dilettanten in sich gehabt. Gerade jenes „schädliche Vorliebnehmen", das Goethe für den besten Nährboden des herrschenden Dilettantismus ansah, übt Rückert der eigenen Poesie gegenüber aus. Und deshalb hat der unendlich produktive Poet schließlich weniger in das Gedächtnis der Nachwelt gerettet als Uhland mit seiner strengen Selbstkritik.

In all diesen Punkten erinnert unser fränkischer Meister merkwürdig an Victor Hugo, und das mit gutem Grunde. Er teilt mit ihm eine seltsame Verbindung: große Einfachheit des Denkens bei großer Kunstfertigkeit der Form. Sicherlich ist Rückert inniger als Victor Hugo selbst in seiner „Art d'être grand-père", wo er der Gemütstiefe des deutschen Dichters am nächsten kommt; sicherlich erreicht der Franzose zuweilen eine Großartigkeit des Ausdrucks, die der breiteren Rede Rückerts versagt blieb. Aber jene Hauptzüge teilen sie. Für Rückert gibt es wie für Victor Hugo nur einfache Charaktere, nur einfache Begriffe. Von außen kann ihren Figuren ein Konflikt aufgezwungen werden — innere Probleme, seelische Verwickelungen, Entwickelungskämpfe gibt es nicht. Ebenso-

wenig gibt es Schwierigkeiten der Form. Man kann sie sich selbst schaffen und hat dann die Freude der „difficulté vaincue", auf die die Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts so großes Gewicht legte. Aber wenn der Dichter wollte, könnte er, was er in schwierigen Maßen und verschlungenen Reimen ausspricht, ebensogut in den einfachsten Formen sagen. Diese Virtuosen besitzen für das Geheimnis der „inneren Form" kaum ein Organ. Die Einheit von innerer und äußerer Form gelingt Rückert in einigen Liebesliedern, die zu den Perlen unserer Liebeslyrik gehören („Er ist gekommen in Sturm und Regen") und in einigen Nachahmungen des Volksliedes („O süße Mutter, ich kann nicht spinnen"; „Aus der Jugendzeit"). Sonst verliert er allzuleicht die Unterscheidung von Dichten und Versifizieren. Und diese gleichmäßige Art, alles in das einmal gewählte Metrum hineinzudrücken, macht auch die „Weisheit des Bramanen" (1836—1839), sein vielgepriesenes Lehrgedicht, als Ganzes dem modernen Stilgefühl fast unzugänglich. Die Belehrung über Nutzen und Schaden des Tabakrauchens wird nicht anders vorgetragen als die über Gott und den Frieden der Seele. Oft glauben wir den alten Goethe zu hören — und nicht ganz selten auch den alten Polonius. So löst sich das Buch in Einzelheiten auf, in eine Sammlung von Mottos und Stammbuchblättern. Als solche freilich ist die „Weisheit des Brahmanen" unerschöpflich. Neben Goethe hat kein Dichter seinem Volk einen solchen Reichtum von Weisheitssprüchen gespendet wie Rückert. Eine Epoche, der Lehrhaftigkeit in künstlicher Form als Höchstes galt, hat dann aus diesem künstlerisch unfertigen Sammelbuch Rückerts Hauptwerk gemacht. Darüber wurde Vollendeteres vergessen und erdrückt. Wer liest noch die köstlichen „Makamen" (1826), in denen die orientalische Kunst, aus dem Wort Gedanken- und Reimspiele aufblühen zu lassen, so ergötzlich nachgeahmt ist? oder die schönste Blüte seiner Übersetzungskunst, die Wiedergabe des rührenden indischen Epyllions „Nal und Damajanti" (1828)? wer kennt das Idyll „Rodach" (1825)? Die steifsten und härtesten Alexandriner des Spruchgedichtes zitiert man; aber wieviel mehr von seinen Liedern sollte man singen!

Rückert bedeutet einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Lyrik. Ihm floß sie noch in unerhörter Fülle und Leichtigkeit — aber die Sicherheit der Formgebung, die der ärmere Uhland besaß, fehlte dem Virtuosen bereits. Nach ihm hat in der nächsten

Zeit nur noch ein Lyriker jenes feine Gefühl gehabt, das der Liedform niemals versifizierte Prosa unterschiebt: Wilhelm Müller. Aber viel größere Dichter als er, Lenau, Annette von Droste, besaßen diese Sicherheit nicht mehr. Und neben ihnen gehen dann die „mühsamen Lyriker" her, die Dichter, die sich angestrengt aus der Prosa in die Gedichtform herübersteuern, statt daß ihnen auf einmal das Gedicht als Einheit aufginge: Grillparzer, Immermann, späterhin Friedrich Hebbel. Erst mit Mörike geht nach einem Jahrzehnt voll bedeutender Dichterpersönlichkeiten wieder ein Lyriker auf, der das Geheimnis der Notwendigkeit besitzt, wie Hölderlin und Novalis und Uhland und Eichendorff es zu eigen hatten.

Jene Sicherheit der Formgebung fehlte selbst dem gefeiertsten Formkünstler der deutschen Dichtung: Platen. Wenn er sein Gefühl in italienische Sonette und persische Ghaselen, seine Kunstanschauung in aristophanische Komödien versteckt, so geht mit jener Heimatsflucht der Zeit ein persönlicher Mangel Hand in Hand: auch ihm geht die Form nicht mit dem Inhalt auf. Nur wo auch ihn die Not der Zeit zu Kampfliedern gegen die Unterdrücker Polens oder die bureaukratische Misere daheim aufrief, nur da bot sich ihm auch unmittelbar die einfachste und wirkungsvollste Form.

August Graf von Platen ist (24. Okt. 1796) in Ansbach geboren. Wie Annette v. Droste gehörte er einem vornehmen, aber unvermögenden Geschlecht an; doch wenn sie im Gehege alter Traditionen zu entschieden konservativer Gesinnung aufwuchs, ist er durchaus liberal gewesen — als Politiker, nicht als Dichter und Kunsttheoretiker. Da nahm ihn von früh auf die Sehnsucht nach dem „Schönen" gefangen. Wir wollen heut an das eine absolute „Schöne" nicht mehr glauben; aber wir dürfen nicht vergessen, daß mit Jahrhunderten Herder und Goethe, Winckelmann und Lessing, Cornelius und Schinkel daran geglaubt haben. Sie waren fest überzeugt, es gebe dauernde Normen der Schönheit; die Griechen hätten sie besessen und für immer festgelegt. Sobald daher Platen aus jugendlich-unreifen Nachahmungen Schillers und der Lehrdichtung zu Selbständigkeit gelangt, bildet er sich einen eigenen Stil aus persönlichem Inhalt und erlernter Form. Die Dichtungen bilden sich nicht ihre eigene metrische Kleidung wie bei naiven Künstlern; sondern wie ein Poet der Renaissance übersetzt er seine Gedanken aus der Sprache des Alltags in die der Dichtung. Es ist ein ganz eigentliches Übersetzen, wie in fremde Sprache. Er

fragt sich: welches ist hierfür die klassische Form? So geht er etwa, wenn er literarische Satire geben will, an allen neueren Formen vorbei, schiebt die Xenien, die Literaturfarcen des jungen Goethe (wie „Götter, Helden und Wieland"), die Dunciade des von ihm bewunderten Engländers Pope beiseite und übersetzt seine Ansichten in die Komödie des Aristophanes: dies ist ihm die gebotene Form. Es kann auch einmal außerhalb Hellas die klassische Form gefunden sein: so wird Hafis ihm für das Ghasel, Johannes v. Müller für die Geschichtserzählung (in der er sich ohne Glück versucht hat) unbedingtes Muster. Aber immer ist es eine gegebene Form, und sie erscheint ihm als Notwendigkeit, als ewige Offenbarung des Genius. Dem Dichter schreibt er eine hohe Aufgabe zu: er hat das Häßliche, das Haltlose zum Schönen emporzuläutern. Sein Werkzeug aber sind eben die festen Normen der poetischen Formgebung:

Um den Geist emporzurichten von der Sinne rohem Schmaus,
Um der Dinge Maß zu lehren, sandte Gott den Dichter aus.

Darum hat er seine „Verhängnisvolle Gabel" (1826) gegen die Willkürlichkeiten des Schicksalsdramas und seinen „Romantischen Ödipus" (1829) gegen wirkliche oder vermeinte Entartungen der neuen Individualpoesie gerichtet. Die Stücke sind witzig und kunstvoll; aber bleibende Bedeutung gibt ihnen nicht die gerechte Abschlachtung Müllners oder gar die ungerechte und häßliche Befehdung Immermanns und Heines — die ihn freilich zuerst gereizt hatten und von denen Heine sich mit abscheulichen Angriffen persönlichster Art rächte —, sondern die positive Lehre der prächtigen Parabasen. Derselbe Dichter aber, der sich so eifervoll gegen alle Poesie wandte, die sein Ideal gefährdete, hat auch gegen politische Willkür starke Worte gefunden in satirischen Briefen und Gedichten, vor allem in jenen „Polenliedern", deren heiße Entrüstung allein schon die Legende von seiner Marmorkälte widerlegt. Besser als die meisten Kritiker kannte der gewiß doch nicht „eisige" Herwegh Platen, wenn er, der Revolutionär, von dem vielgescholtenen „Aristokraten" sang:

Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen
Den du vor frevelnder Hand unter dem Schnee verbirgst.

Neben diesen politischen Gedichten haben seine Balladen epochemachend gewirkt. Sie besitzen, was der massenhaften Balladen-

dichtung der Zeit fast ganz abgeht, die Wahrheit eines individuellen Moments: ein großer Umschwung („der Pilgrim von San Just", „das Grab im Busento", „der Tod des Carus") wird wirkungsvoll herausgehoben.

Festgegründet steht Platen in seiner antikisierend-idealistischen Weltanschauung. Scheint er zu schwanken, zu orientalischem Formenglanz oder zu romantischem Märchenspiel zu irren — es gilt für ihn sein schöner Vierzeiler:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her.
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Ja, er war viel zu fest; zu früh hatten sich seine Weltanschauung und seine Kunstlehre zu eherner Härte gefestigt. Seine erste größere Reise, in die Schweiz, läßt ihn 1817 als gereiften Künstler wiederkehren; seine durch emsigstes Feilen erworbene Kunstfertigkeit, der ernste, oft herbe und scharfe Ton, die begrenzte Stoff- und Formenwahl haben sich von da an nur noch gesteigert, nicht verändert. 1824 betrat er den Boden Italiens, das ihm längst als gelobtes Land der Schönheit und Harmonie vorschwebte. Aber, wir sagten es schon einmal, er hatte nicht das Talent des Erlebnisses. Auch diese Erfüllung seines Lebenswunsches ward ihm kein Ereignis. Er ward nur immer starrer in seiner Kunst, seitdem ihn die Entfernung von der Heimat, von den Freunden, auch von den heftig befehdeten Gegnern trennte. Er vereinsamte völlig. Er hatte seine ganze Existenz der dichterischen Tätigkeit zum Opfer gebracht, sein Leben unablässigem Lernen gewidmet; es war ihm ernst mit seinem Ideal. Sein Leben aber blieb die Prosa, die er erst in Poesie übersetzen mußte. Nur einen malerischen Tod gönnte ihm das Schicksal, fern von der Heimat unter den Palmen von Syrakus (5. Dez. 1835).

Dorthin, unter die fernen Palmen, wanderte am liebsten auch die Erzählungskunst der Zeit. So stark Walter Scott, der schottische Zauberer, auf sie einwirkte — sein großes Geheimnis, die Erfassung der nationalen Gesamtpersönlichkeit durch die Jahrhunderte, lernte ihm erst Wilibald Alexis ab. Die andern ahmen seine Landschaftsbilder, seine historischen Kuriositäten, seine Personalbeschreibung nach; und wenn dennoch der historisch und geographisch-ethnologische Roman aus der ersten Hälfte des 19. Jahr-

hunderts lesbarer geblieben ist, als sein Johannestrieb in Ebers und Dahn, so liegt das an der Erzählungslust der Periode. Es ist als sei nach langer Pause die Lust und Kunst zu erzählen wieder erwacht. Die alten Meister greifen zu der lange beiseite gelegten Erzählung: Goethe in den „Wanderjahren", Tieck mit dem ganz frischen Strom seiner Novellen. Zschokke sammelt seine Schriften, Eichendorff vollbringt den glücklichen Wurf seines „Taugenichts"; und neben Heine, der mit den „Reisebildern" einen ungeheuern Erfolg erzielt, neben Jeremias Gotthelf tritt eine ganze Schar von Erzählertalenten mit Erstlingen oder Hauptwerken hervor.

Karl Spindler (1796—1855) besitzt wie Karl v. Holtei und Gustav Freytag die leichte Erzählungsmanier des Schlesiers; er ist in Breslau geboren. In der unerschöpflichen Leichtigkeit der Erfindung läßt sich Spindler dem älteren Dumas (1803—1870) vergleichen, dem er auch in der tiefen Schattierung der Bösewichter ähnelt; aber in der Erfassung eines großen historischen oder ethnographischen Hintergrundes überragt er ihn. Der „Jude" (1827), der zur Zeit des Konstanzer Konzils spielt, steht hinter Meinholds „Bernsteinhexe" kaum zurück. Eine ganze Reihe gleich produktiver, gleich anspruchsloser, aber nicht so begabter Erzähler schließt sich an: Karl Aug. v. Witzleben (1773—1839), der als August v. Tromlitz schrieb, ein Weimaraner, wie der liebenswürdige Ludwig Bechstein (1801—1860), von dem das „Deutsche Märchenbuch" (1845) lebendig blieb; Franz van der Velde (1779 bis 1824), wieder ein Breslauer; der unerschöpfliche, gezierte Hannoveraner Wilhelm Blumenhagen (1781—1839), der feinere Heinrich Smidt (1798—1867) aus Altona. Dann aber kommt, weitaus der Bedeutendste, Wilibald Alexis (1798—1871). Von Schriftstellerinnen ist besonders Henriette Paalzow (1788—1847) zu nennen, deren Roman „Sainte Roche" (1839) besonders auch wegen seiner moralisch-liberalen Tendenz großen Beifall fand. Auch an Rehfues ist hier nochmals zu erinnern, und dem schwäbischen Vorläufer entspricht als letztes Glied dieser Kette wieder ein Schwabe, Wilhelm Hauff. Fast jedes von diesen leichten Talenten sucht sich mit der Zeit eine besondere Domäne für seine historischen oder ethnologischen Romane aus: van der Velde Schweden und Norwegen, Tromlitz das Deutschland des Dreißigjährigen Krieges, Smidt den Seeroman und, eine neue Spezialität, die Schauspieler-

novelle („Devrient-Novellen" 1852), Wilibald Alexis die Geschichte Brandenburg-Preußens.

Etwa von 1821—1850 fließt diese breite Masse leichter, aber gewandter Erzählungsliteratur; dann setzt mit den „Rittern vom Geist" (1850) ein Roman von neuen Ansprüchen ein und mit Storms „Immensee" (1852) eine ganz anders geartete, lyrische Novelle. Jenes Menschenalter aber hat an lesbarem Erzählungsstoff mehr gebracht als fast die ganze übrige neuere deutsche Literatur. Man wird kaum eine dieser Geschichten mehrmals lesen — Wilibald Alexis' und etwa noch Holteis beste Schriften ausgenommen; einmal wird man sie nie ohne Vergnügen lesen. Sie haben fast alle etwas von dem „Biedermeierischen" der Epoche, in der sie entstanden, etwas breit Ausmalendes, behaglich Moralisierendes; sie sind am Ofen in der Stube zu lesen, nicht wie Goethes Romane auf dem grünen Rasen, nicht wie Storms Novellen im Garten in der Mondscheinnacht. Man fühlt fast stets den Abstand, der den philiströsen Autor von den wageluſtigen Helden Smidts, den Aristokratinnen der Paalzow, den Abenteurern van der Veldes trennt; aber der Verfasser ist so gutherzig, und die Geschichte rollt sich so glatt ab, daß wir über alle Stillosigkeiten weghören. Es ist die goldene Zeit der „Schmöker"; aber aus diesen „Leihbibliotheksromanen", an denen sich die Frauen und Töchter heiß lasen — man denke an die Schilderung der sich in die Armut hineinlesenden Familie in G. Kellers „Grünem Heinrich"! — erwuchsen doch Schöpfungen wie die des Jeremias Gotthelf und die von Willibald Alexis!

Die dankbaren Zeitgenossen übertrieben wohl auch ihren Dank, zumal wenn Landsmannschaft oder persönliche Schicksale ihnen den Erzähler wert machten. Das gilt von Karl v. Holtei, dem Schlesier, und Wilhelm Hauff, dem Schwaben. Karl v. Holtei (1797—1880) hat ein abenteuerliches Leben geführt und das Schicksal der fahrenden Leute selbst kennen gelernt, das sein Roman „Die Vagabunden" (1851) so anschaulich schildert, wie seine Autobiographie „Vierzig Jahre" (1843—1850) von den eigenen Erlebnissen erzählt. Die Beliebtheit erst seiner Liederspiele („Lenore" 1828, „Der alte Feldherr" 1829, „Die Wiener in Berlin" und „Die Berliner in Wien" 1825—1826) mit ihren unendlich volkstümlichen Liedern („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka", „Fordere niemand mein Schicksal zu hören", „Schier dreißig Jahre bist du alt"), dann seiner

schlesischen Romane („Christian Lammfell" 1853, in der ersten Hälfte ganz unübertrefflich; „Die Eselsfresser" 1860) machte den schönen Greis mit dem prachtvollen wallenden Barte, den weißen Locken, dem malerischen Schlapphut und dem kühnen Faltenwurf des Mantels zuletzt fast zu einem Klassiker, dessen achtzigsten Geburtstag ganz Deutschland mitfeierte. — Und was für ihn das Greisenalter tat, das vollbrachte für Wilhelm Hauff (1802—1827) der frühe Tod. Der schlanke Jüngling mit dem feinen Kopf voll blonder gelockter Haare ward selbst für Uhland eine Art Gegenstück zu Körner, ein auf dem Schlachtfeld der Poesie gefallener Held. Wir können auch das nicht ohne Widerspruch gelten lassen. Als Sänger besaß Hauff wie Holtei die Gabe, volkstümliche Klänge sich glücklich anzueignen, und sein „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod" gewann durch des Dichters eigenes Schicksal nachträglich eine rührende Vertiefung, die dem etwas leeren Gedicht „Steh' ich in finstrer Mitternacht" fehlt. Aber gerade vom Helden hatte dieser weiche, schwankende Charakter gar zu wenig. Die Anekdote, die Gutzkow erzählt: Hauff habe den „Mann im Mond" (1826) zuerst in der Manier des vielbeliebten Clauren geschrieben, und erst auf seinen Rat daraus eine Parodie auf den süßlich-unsittlichen Vielschreiber gemacht — diese Anekdote hat bei Hauffs ganzem Wesen nur zu viel Wahrscheinlichkeit. Nirgend hat man in seinen „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan" (1826), in Novellen wie „Des Kaisers Bild" (1828) den Eindruck subjektiver Wahrheit: die umlaufende Meinung über Studentenwesen, die süddeutsche Geringschätzung Berlins, der verbreitete Napoleonkultus werden als dankbare Motive, als effektvolle Stimmungen aufgenommen. Nun gar die „Bettlerin vom Pont-des-arts" mit ihren sentimentalen Effekten verdiente es, was ihr widerfahren ist: von Sichel gemalt zu werden. „Jud Süß" ist viel besser und hat glückliche Momente; aber die unheilschwangere Situation wird doch auch hier in ein verliebtes Maskenspiel gewandelt; dem tiefen Ernst der frommen altprotestantischen Prälaten und Beamten Württembergs steht der Feuilletonist verständnislos gegenüber, und am Schluß verderben gar einige stillose Späße die Wirkung. Aber gerade die letzten Arbeiten Hauffs hätten eine ernstere Weiterentwickelung erhoffen lassen, wie sie ja auch Körner durchzumachen hatte. „Lichtenstein" (1826) ist eine der glücklichsten Nachahmungen Walter Scotts, besonders in den humoristischen Partien, obwohl

eine Nachgiebigkeit gegen Zeitstimmungen in dem lustigen Zerrbild des Schreibers auch hier mitspielt. Das Buch wirkt anmutig und leicht, wie wir in Schwaben die Bergschlösser auf einer mäßigen Höhe freundlich ins Tal blicken sehen; sieht man allzu nahe hin, so ist freilich manche Mauer nur aus Pappe aufgeklebt und manche Figur nur mit vergänglichen Farben angestrichen. Aber der leicht hinerzählte Roman fordert kein solches genaues Nachprüfen. Die „Phantasien im Bremer Ratskeller" (1827) endlich, mit Heines Trinkerphantasie im Nordsee-Zyklus fast genau gleichzeitig, sind ein in sich vollendetes Werk von seltenster Grazie und Liebenswürdigkeit, leicht und süß wie Champagnerschaum und neben Heines Gedicht die erste originelle Neugestaltung der Trinkerpoesie in dem Meere unserer dem Horaz und den Vaganten des Mittelalters nachgesungenen Weinlieder.

Aber zu echter Bedeutung erhob W. Scotts Schule sich in Deutschland erst mit Wilibald Alexis. Er leitete den warmen Strom vaterländischer Empfindung in dies malerische Bett; er gab wieder inneres Erlebnis. Das hatten vor ihm nur zwei Vertreter der Gegenwartsflucht getan; Männer, die nicht bloß mit der Phantasie, sondern ganz real in die Ferne geflohen waren, um verändert, und doch nicht verändert in die deutsche Heimat wiederzukehren: ein fürstlicher Weltenbummler und ein entlaufener Mönch.

Was Jean Paul in seinen Romanen darzustellen liebte, Verbrüderung von Kunst und Natur zu einem höheren Landschaftsbild, das suchte Fürst Pückler (1785—1871) an dem Park seiner Standesherrschaft Muskau zu erfüllen. Es wurde auch erreicht: aber das große Vermögen des Grafen — Fürst wurde er erst 1822 — ging darüber in die Brüche. Rasch entschlossen ließ er sich von seiner Gemahlin, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, scheiden, um in England eine reiche Frau zu suchen; seine Gattin, mit der er zeitlebens in herzlichem Einvernehmen blieb, war einverstanden. Als der Plan mißglückte, heirateten sie sich von neuem. 1846 verkaufte er Muskau und schuf in Branitz bei Kottbus wiederum großartige Parkanlagen. Dazwischen ging er in der Welt spazieren; in Mehemet Alis Reich machte er es sich so bequem wie in England. Als der Krieg mit Frankreich ausbrach, wollte der Sechsundachtzigjährige mitziehen; der schöne Greis mit dem vollen schneeweißen Bart war noch so rüstig, wie der bildschöne Jüngling gewesen war, als er die Welt durchwanderte.

Pückler wirkte vor allem durch seine Persönlichkeit. Ein Byron war er zwar nicht, so gern er auch den großen englischen Lord kopierte, der damals Europa bezauberte und, wie Pückler, sogar die Paschas eroberte. Lord Byron (1788—1824) war ein großer Dichter; Pückler war weder groß noch ein Dichter. Aber er besaß eine wunderbare Frische der Wahrnehmung, die durch einen gesucht blasierten Ton des Vortrags noch pikanter wurde. Als er 1830 seine „Briefe eines Verstorbenen" herausgab, entzückte er die ganze Lesewelt. Der Erfolg von Sternes „Empfindsamer Reise" (1765) schien sich zu erneuern; es regnete wieder Reisebilder. Mehr aber als die kosmopolitischen Reisebriefe und die geistreichen Reflexionen machte der Autor Eindruck. Für das „junge Deutschland" ward die charakteristische Figur Pücklers das stehende Modell ihres nie fehlenden „geistreichen Edelmannes"; für Herwegh ward „der Verstorbene" der Typus des hochmütigen Aristokraten, gegen den die „Lieder eines Lebendigen" sich mit pathetischem Protest wandten.

Pückler stellt neben Bettina den Übergang von der jüngeren Romantik zum jungen Deutschland dar. In der Prosa lag die Hoffnung der Zeit, wie die Theoretiker auch bald erkannten. In der kraftvollen Erfassung der Wirklichkeit lag die Aufgabe, die daheim viele stellten, keiner löste. In der Ferne ging ihre Lösung einem exilierten Deutschen auf: Poesie der großen Wirklichkeit fand Charles Sealsfield in der „Neuen Welt".

Karl Postl (1793—1864) wurde zu Poppitz bei Znaim in Mähren als der Sohn eines armen Ortsrichters geboren. Dem begabten Jüngling eröffnete die Aufnahme in den reichen Orden der Kreuzherren die Aussicht auf eine sorgenlose Zukunft; aber dieses leidenschaftliche Temperament war nicht für ein stilles Klosterleben geschaffen. 1823 entfloh er dem Orden und verschwand in Amerika. Von dort aus veröffentlichte er in englischer und dann in deutscher Sprache zahlreiche Romane und Erzählungen unter dem Namen Charles Sealsfield, den er einem kleinen heimischen Bezirk „Siegelfeld" nachgebildet hatte. Nach einem zweimaligen Aufenthalt in London und mannigfachen Reisen in Europa ließ er sich 1832 in der Schweiz nieder, kehrte von mehreren Reisen nach Amerika auf seinen einsamen Sitz bei Solothurn zurück und starb am 26. Mai 1864, ohne je das Geheimnis seines wirklichen Namens gelüftet zu haben. Der entflohene Mönch Postl war wirklich zum amerikanischen Pflanzer Sealsfield geworden. Schien er doch auch

seine Vatersprache fast verlernt zu haben, wenn er sich durch Anpassung an die Redeweise der Yankees, der spanischen und französischen Ansiedler ein „transatlantisches Kauderwelsch" zusammenbraute. Gleich sorglos ist er in der Komposition; er läßt wohl ganz einfach, wie im 17. Jahrhundert die altväterische „Insel Felsenburg", eine Anzahl Reisende zusammenkommen und nun jeden seine Geschichte erzählten. Versucht er seine Genrebilder zu strengerer Einheit zusammenzufügen, so verunglückt er. Darin wie in der Unbedenklichkeit literarischer Anlehen (bei Balzac!) kann man ihn jenen Meistern des Lokalstücks vergleichen, mit denen er auch die ungemeine Sicherheit der Beobachtung teilt und die Kunst, jede Person mit individuellem Sprachton reden zu lassen. Was ihn aber hoch über sie hebt, ist die Großartigkeit der Auffassung.

Sealsfield hat nicht das Schlagwort „europamüde" geprägt (es erhielt erst 1838 durch Willkomms so betitelten Roman allgemeine Geltung); aber der Stimmung, die in diesem Wort liegt, hat niemand mächtigeren Ausdruck gegeben als er. Ganz Europa ist ihm ein alter lebensmüder Philister; und nach Westen zieht die Weltgeschichte. Dort in Amerika blüht ein neues Geschlecht auf, das keine verfallenen Schlösser kennt und keine Basalte, wie schon Goethe gerufen hatte: mächtig, wild, eigenwillig wie der ungeheure Urwald, in dem jeder Baum eine riesige Einzelpersönlichkeit ist, frei von der beengenden Moral der alten Welt, „Übermenschen" in jedem Zug. Er schwelgt in diesem Anblick, er begeistert sich an der zügellosen Kraft der Menschen, wie sein Auge trunken auf der ungebändigten Fülle der Vegetation ruht. Er kostet ihnen mit wahrer Wollust die stärksten Empfindungen nach: Haß, Wut, Ehrgeiz, Fanatismus, wie das Alltagsleben Europas (wir reden hier immer nur aus seinem Sinn heraus) sie gar nicht mehr kennt. Und die Intensität seines Nachfühlens setzt sich in volle Kraft der Nachschilderung um. Keinerlei Bedenken ästhetischer oder moralischer Natur hemmt seine treue Wiedergabe. In einer Zeit, in der man in der schönen Literatur vom Essen noch kaum zu sprechen wagte, schildert Sealsfield den verzehrenden Hunger und die Gier des ersten Bissens mit einer realistischen Kraft, die erst in unseren Tagen der Norweger Knut Hamsun wieder erreicht hat — wie Sealsfield aus eigener Erfahrung heraus.

Aber diese starken Empfindungen erschöpfen sich bei ihm nicht,

weil sie immer neuen Nährboden aus der Anschauung der Individualitäten schöpfen. „Nationale Charakteristiken" nannte er sein bestes Werk, das „Kajütenbuch" (1841), mit dem Nebentitel. In der Erfassung nationaler Eigenart hat er Epoche gemacht. Jahrhundertelang hatte die ethnographische Charakteristik sich auf ein paar stehende Züge beschränkt, den Franzosen eitel und geistreich, den Spanier stolz und beschränkt geschildert; er erst tauchte in die ganze Tiefe nationaler Eigenheit ein, wie sie sich in Wort und Geste, in Haltung und Tracht verrät; kein unechter Ton stört je das Lokalkolorit. Dabei bleibt er selbst immer — er selbst: eine leidenschaftliche Natur, die hingerissen uns hinreißt, voll Bewunderung für die Stärke, für die werdende Welt, atemlos erzählend, weil er so viel zu erzählen hat.

Von den vielen Schülern dieses großen Talents nennen wir hier nur den bekanntesten: Friedrich Gerstäcker (1816—1872). Auch ihm darf man nachrühmen, daß er mehr Wahrheit gibt als vor ihm Chateaubriands geziert-schönfärberische Indianerromanzen und neben ihm Coopers konventionelle Lederstrumpfgeschichten. Aber die ungeheure Kraft des Nachfühlens fehlt dem harmlosheiteren Erzähler so sehr wie die Geschlossenheit der Anschauung; und seine Sprache und Technik, wenn sie auch Sealsfields Improvisationen überlegen sind, genügen doch keineswegs, um für jene Nachteile zu entschädigen.

Erinnern wir bei dem großen Schilderer nationaler Eigenart auch an jene Reihe großer Gelehrten, die von Rückert zu Ranke leitet: Franz Bopp (1791—1867), den Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft; F. Ch. Baur (1792—1860), den Stifter der „Tübinger Schule", von der die historische Richtung in der Theologie ausgeht: Karl Lachmann (1793—1851), den Meister philologischer Kritik und Reformator der Lehre vom Volksepos; endlich Leopold v. Ranke (1795—1886) selbst, den Erneuerer der Geschichtswissenschaft. Allen ist das liebevolle Eingehen in die Individualität von Völkern und Epochen gemein. Ihnen allen wurde es selbstverständlich, den lebendig angeschauten Hintergrund nationaler oder zeitlicher Eigenart als Mittel der Prüfung zu verwenden bei jeglicher Betrachtung von Einzelerscheinungen: die Form, der Vers, der Bericht, der damit stritt, war verdächtig. So tief hatte die Forschung früher nie die Eigenart im nationalen oder zeitlichen Boden wurzeln lassen.

Nur einer von diesen großen Gelehrten gehört der Literaturgeschichte an: Leopold v. Ranke. Am 21. Dez. 1795 zu Wiehe in Thüringen geboren, ward er 1825 Professor an der Universität Berlin und hat diese Stadt fast nur noch zu Studien- und Berufsreisen verlassen. Seit seiner ersten Arbeit anerkannt, das verehrte Haupt einer Schar von bedeutenden Historikern, unter denen ich nur G. Waitz, W. Giesebrecht und H. v. Sybel nennen will, von Fürsten und Völkern gefeiert, mit Ehren überhäuft, ward der Greis fast der Erbe von Alexander v. Humboldts Weltruhm und zentraler Stellung; denn die Führung in der Wissenschaft war von der Naturforschung eine Zeitlang auf die Geschichtsforschung übergegangen. Noch im höchsten Alter konnte der unvergleichliche Arbeiter das Wagnis einer Allgemeinen Weltgeschichte (1881) beginnen. Nach seinem Tode begann leise erst, dann stärker eine Opposition, die im Anwachsen begriffen ist; was an Ranke wahrhaft groß war, wird sie nie verdecken können.

Was man an ihm zumeist zu preisen pflegt, das ist in positiver Hinsicht seine Methode, in negativer seine Abwehr aller Spekulation. Oft hat man sein bezeichnendes Wort zitiert: sein Ehrgeiz gehe nicht so weit, darzutun, wie die Dinge hätten kommen müssen; ihm genüge es, zu sagen, wie sie gewesen seien. Aber mindestens für uns hier ist nicht seine Objektivität das Bedeutsame, sondern ihre Ursache. Die unbegrenzte, unversiegliche, unerschöpfliche Freude an dem Geschehen überhaupt — das ist der Punkt, in dem Leopold v. Ranke in einer wirklichkeitsscheuen Zeit die Verbindung zwischen Goethe und der Gegenwart herstellt. Hierin ist er modern. Das Entzücken an der bunten Fülle der Ereignisse ist der Grund der großartigen Vorurteilslosigkeit, mit der Ranke die Tatsachen der Weltgeschichte nicht nach ihrem moralischen Wert, nicht nach ihrem politischen Ertrag abschätzt, sondern dankbar in allen eine Aufforderung zu wissenschaftlichem Nachfühlen und künstlerischem Nachbilden sieht. Wenn Nietzsche das Leben liebte um seiner Buntheit willen, oder es pries wegen seines unerschöpflichen Reichtums an Rätseln und Erfahrungen, so hätte niemand ihn besser verstanden als Leopold Ranke. „Labor ipse voluptas“ war sein Wahlspruch: die Arbeit selbst ist der erstrebte Genuß. Höheres gibt es nicht als nachfühlend nachschaffen, was immer sich ereignet. Aus dieser Freude an allem Lebendigem fließt auch sein Stil, wasserhell und klar, oft wohl zu still, zu ruhig, wo unser lebhafteres Temperament

Entrüstung fordert oder Begeisterung, aber eben durch diese Glätte hindurch um so schärfer die Umrisse der Dinge zeigend.

Schwerer war es freilich, sich anteilsvoll in die Tatsachen und Persönlichkeiten zu vertiefen, als von außen her ein geschichts-philosophisches oder politisches Interesse in auserwählte Momente hineinzutragen. Die Zeit schwelgte noch in den großen Momenten. Und diese beständige Anspannung, diese Jagd nach dem feierlichen Moment verrät sich schon in den Physiognomien. Mit der Zeit der ruhig-vornehmen Dichtergesichter, Chamissos, Uhlands, Rückerts, geht es zu Ende wie mit der der klassisch schönen Poetenköpfe, Arnim, Brentano, Novalis. Eine neue Physiognomie tritt auf, unruhig arbeitende, von innerer Anstrengung durchfurchte Gesichter: Heine, Grabbe, Hebbel. Übergroße Stirnen, tiefe Augen werden zum Merkmal des Dichterkopfes wie vorher die malerische Unordnung der Haare und die kühn geschlungene Halsbinde à la Byron. Die Poeten lassen sich in tiefem Sinnen abkonterfeien, das gedankenschwere Haupt auf den Arm gestützt oder doch nachdenklich gesenkt; so ruhig wie Chamisso, Rückert, Fouqué, Arndt sitzt keiner mehr auf seinem Stuhl, den Beschauer gemütlich anblickend oder vergessend. Es gibt keine naiven Dichter mehr. Nur vereinzelt taucht noch ein Poet auf, der wie Mörike und (teilweise wenigstens) wie Freiligrath die alte Unbefangenheit der Kerner und Eichendorff, der Raimund und Rückert besitzt und beim Dichten vergißt, daß es ein Publikum gibt. Die schreckliche Rechenkunst, durch die der mit Wortwitzen und fader Sentimentalität arbeitende Saphir (1795—1858) wahre Triumphe feiern konnte, bedeutet nur das Extrem einer in der ganzen Literatur liegenden Krankheit, und Gutzkow hat hundertmal mehr von jener Absichtlichkeit, als gut war.

Aber diese Anspannung, diese Selbstbeobachtung war doch nicht fruchtlos. Vielmehr als die Flucht in malerische Kostüme hat sie den poetischen Horizont vergrößert. Sie war das Element, aus dem die stärksten Dichterpersönlichkeiten der Zeit ihre Kraft sogen; von hier aus entstand, was vor allem die moderne Literatur als ihre große Errungenschaft feierte, eine Poesie des individuellen Moments.

Viertes Kapitel

Das individuelle Moment

Wir brauchen es nicht zu wiederholen, wie vieles, was diese Generation sich mühsam wieder erwarb, die Großen von Weimar schon besessen hatten. Den malerischen Hintergrund romantischer Erlebnisse, die historische Ferne als Ort für typische Ereignisse, das unmittelbare Aussprechen persönlichster Empfindungen — den Dichtern des „Tell", des „Nathan", der wundervollsten Liebeslieder in deutscher Sprache war das zu eigen gewesen. Aber ihre Kunstlehre, wie sie sich mehr und mehr streng zusammenzog, ließ hierfür kaum noch Raum; mindestens bleibt es eine historische Tatsache, daß den Epigonen fast all dies wie etwas Neues erschien, wenn Walter Scott, Victor Hugo, Heinrich Heine es ihnen darboten.

Denn die Romantik, die doch das großartige Programm der fortschreitenden Universalpoesie selbst aufgestellt hatte, war bald selbst ein Hemmschuh geworden. Überall nahmen wieder ihre Nachtreter typische Landschaften und Zeiten und Berufsklassen als poetisch allein berechtigt. War es ein großer Vorteil, wenn neben Hellas und Italien Nordland trat und das eigentliche Deutschland ausgeschlossen blieb? wenn neben dem Zeitalter des Perikles das Mittelalter, nicht aber die Zeit der Freiheitskriege, wenn neben dem Fürsten und dem Künstler noch der Ritter, aber nicht der moderne Mensch in den Augen der Durchschnittspoeten und ihres Publikums dichterischer Behandlung wert schienen? Wenn vor allem aus der unendlichen Fülle seelischer Regungen nach wie vor nur die pathetischen oder mindestens die extremen Stimmungen herausgegriffen wurden und der bunte Reichtum der gemischten und widerspruchsvollen Seelenzustände höchstens angedeutet werden durfte?

Lange ehe der Junghegelianer Arnold Ruge sein berühmtes Manifest gegen die Romantik (1839) erließ, hat deshalb jeder hervorragende Dichtergeist dieser Tage die Romantik in sich überwinden müssen. Nicht nur Georg Büchner arbeitete sich aus ihrer Art heraus, nicht bloß Ferdinand Freiligrath nahm feierlich von ihr Abschied, beide um den Stimmen ihrer eigenen Zeit wach zu sein; nicht nur Charlotte Stieglitz wollte ihren Gatten vom Exotis-

mus zur Wirklichkeitspoesie erwecken. Ein Kampf mit den romantischen Tendenzen, die seiner innersten Natur fern lagen, füllt den größten Teil von Immermanns Leben aus. Rascher überwand Heine die echt romantischen Ansätze seiner Jugend. Annette v. Droste aber ist immer im Kampf zwischen Romantik und modernem Psychologismus befangen geblieben.

Wie mächtig die Voraussetzungen der Romantik selbst einen starken Geist gefangen hielten, zeigt doch Immermanns Entwickelung am augenfälligsten.

Karl Immermann (1796—1840) läßt im „Münchhausen" selbst „den bekannten Schriftsteller Immermann" auftreten:

> Es war ein breitschultériger, untersetzter Mann, der seinen Wanderstock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde stieß. Er besaß eine große Nase, eine markierte Stirn, deren Protuberanzen jedoch mehr Charakter als Talent anzeigten, und einen fein gespaltenen Mund, um den sich ironische Falten wie junge spielende Schlangen gelagert hatten, die jedoch nicht zu den giftigen gehören . . . Nicht allein in dem Antlitze dieses Mannes, sondern überhaupt in seinem ganzen Wesen war eine eigene Mischung von Stärke, selbst Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder in das Weichliche überging, sichtbar.

Diese Mischung läßt sich leicht psychologisch erklären. Immermann war ein Sohn des altpreußischen Beamtentums, und mit diesem ersten Beamtenstand der Welt teilte er das feste Pflichtgefühl, die unbedingte Ehrenhaftigkeit und Wahrhaftigkeit — und das Bedürfnis der Subordination. Aber ganz natürlich erwuchs in dem kraftvollen Jüngling eine durch persönliche Erlebnisse gesteigerte Verstimmung gerade gegen die Art dieser Kreise, denen er durch Abstammung und eigenen Beruf — er war Richter — angehörte; und so kam er völlig ins Fahrwasser der Romantik. Von ihr hat er das überstarke Selbstgefühl des Künstlers, die Geringschätzung des wirklichen Lebens, die Verachtung der Konvention, die ihn nach einem Jahrzehnte dauernden Liebesverhältnis mit Elisa v. Ahlefeld, der (später geschiedenen) Gattin des berühmten Freischarenführers v. Lützow, erst am Ende seines Lebens zu dem stillen Glück einer bürgerlich-einfachen Liebesehe gelangen ließ. Der unaufhörliche Kampf beider Tendenzen zerrieb den äußerlich harten Mann und brachte ihn zu Momenten der Weichheit, in denen er zerknirscht wie ein frommer Pietist auf die Kniee sank. Er wollte kaum einen Meister gelten lassen, nahm sich Goethes in Verteidigungsschriften fast mit Herablassung an und meisterte Schiller mit

hochmütiger Überlegenheit; dennoch hat er den größten Teil seines Lebens einfach nach den Rezepten der Romantiker gedichtet und in geschmacklosen Lustspielen Tieck als unfehlbaren Meister kopiert. Er hat sich gegen alle Heroen seiner Zeit aufgelehnt, gegen Napoleon wie gegen Friedrich den Großen; hat in Münster auf den Katholizismus, der so viele Romantiker eroberte, geringschätzig herabgeblickt und die Aufklärung seiner Zeit unerbittlich verhöhnt. Ihn selbst aber beherrschte so stark wie Clemens Brentano oder Zacharias Werner das Bedürfnis, sich unterzuordnen, einem Herrn zu gehören, der ihm die Qual des Wählens erspare; deshalb hielt er an dem protestantischen Grunddogma der Gnadenwahl eisern fest und feierte in mystischen Sonetten einen künftigen Messias, dessen leuchtende Fußspur er küßte.

Diese innere Zwiespältigkeit kennzeichnet auch den Dichter. Immermann war ein glühender Patriot, der insbesondere an seinem König Friedrich Wilhelm III. mit wirklich andächtiger Verehrung hing, und der nichts Höheres träumte als den Glanz Deutschlands. Dennoch hat seine Muse lange, lange zeit- und ortlos im romantischen Lande geschwebt, bis sie sich endlich im „Reisejournal" (1833) und den „Memorabilien" (1840 erschienen), in dem großen Zeitroman „Die Epigonen" (1836) und vor allem im „Münchhausen" (1838—1839) auf deutsche Erde herabließ. Dann aber hat der Romantiker die Zeit sofort mit gewaltigem Ernst ergriffen. Die „Memorabilien" sind zur Psychologie Deutschlands im Anfang des Jahrhunderts ein so reicher Beitrag, wie wir wenige besitzen; das „höhere Bürgertum" fand hier einen unbestechlichen Geschichtschreiber. Die „Epigonen" haben zwar in technischer Hinsicht immer noch die Erbschaft des romantisierten „Wilhelm Meister" angetreten; auch Immermann wagt es noch nicht, ein realistisches Zeitbild zu geben (wie „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" eins war), sondern mischt die Mythologie geheimnisvoller Wunderkinder und unheimlicher Bastardschaften in seine Schilderung. Aber das Hauptmoment ist doch mit imponierender Kraft angepackt; der Kampf zwischen der neu aufkommenden Maschinenindustrie und den „alten Ständen", vor allem dem Adel. Sein anmutiges komisches Heldengedicht „Tulifäntchen" (1830) hatte dies Motiv schon scherzhaft angefaßt, der „Münchhausen" nahm es wieder auf, und bei jedem Schritt hat Immermann seinen Wanderstock mit weitwirkender Energie auf die Erde gestoßen. Freilich verdirbt er die Einheit-

lichkeit des Zeitbildes in den „Epigonen" durch zu viel literarische Satire gegen A. W. Schlegel und das „Berlinertum", durch zu häufigen politischen Spott auf Demagogen und Diplomaten; aber zum erstenmal wird doch in einem deutschen Zeitroman statt geistiger Gegensätze der soziale Konflikt zum Angelpunkt der Handlung gemacht. — In derartiger Satire, zumal literarischer, schien seine „Geschichte in Arabesken", der „Münchhausen", ganz aufgehen zu sollen. Immermann sah als Grundfehler seiner Zeit eine innere Unwahrheit an, ein dilettantisches Spielen mit ererbten oder erborgten Rollen. Wie sehr er recht hatte, zeigt Ernst Schulzes typische Gestalt. Aber freilich ging er zu weit, wenn er nun ringsum nur „Epigonen" sehen wollte — er hat das Wort in diesem Sinne geprägt —, nur die kleinen Söhne, die in den großen Stiefeln und Hüten der Väter als lächerliche Gernegroße umherpoltern. Und das war seine Rettung, daß er die Übertreibung erkannte. Münchhausen, der alte Lügenmeister Bürgers, sollte ein gleichsam mythologischer Heros werden, der Vertreter all der Lügenhaftigkeit der Zeit; und um ihn gruppieren sich die Standeslüge des heruntergekommenen Aristokraten, die Empfindsamkeitslüge der alten Jungfer Emmerentia, die Bildungslüge des Schulmeisters, der ein alter Grieche zu sein vermeint, und in zahlosen Vertretern die literarische Lüge oder was Immermann dafür hielt: falscher Prunk der Rede bei Humboldt, falsche Geistreichigkeit bei Bettina, Raupachs Theaterkniffe, Justinus Kerners Geisterseherei. Aber Immermann selbst ertrug auf die Dauer den Aufenthalt in dieser Atmosphäre nicht. Gewaltige ernste innere Kämpfe hatten ihn gereinigt. Ihr erhabenes Denkmal ist der „Merlin" (1832) — unter allen Versuchen, einen „Faust" nach Goethe zu schreiben, der großartigste; ein gewaltiges Kampfspiel von dem Krieg zwischen Gott und Satan, zwischen „Welt" und Ideal, zwischen Reinheit und Schicksal. Und darauf war sein bedeutendstes historisches Drama gefolgt, der „Alexis" (1832), in dem der Dichter den romantischen Sohn der entschlossenen Staatsweisheit des Vaters opfert, aber auch diesen selbst, Peter den Großen, an seinem Werk verzweifeln läßt, weil er Menschenwerk an Stelle der natürlichen Entwickelung des Volkes gesetzt hat. Und nun brach im „Münchhausen" diese neuentdeckte Quelle der Poesie durch. Als Gegenbild gegen all die Lüge und all das Maskenspiel der Gebildeten erwuchs der „Oberhof" — nicht die erste deutsche Dorfgeschichte,

aber das erste realistische Landschaftsbild großen Stils in Deutschland. Eine Gestalt wie der Hofschulze war noch nicht gezeichnet worden — so rund und voll mit der Größe und den Schwächen altererbter Art und alterworbenen Ansehns. Das eigenartige Volksleben Westfalens treibt diesen „Patriarchen" hervor wie die Urwälder Sealsfields ihre Riesenbäume. Es sind nicht in der Art älterer Provinzialnovellen Bräuche und Redensarten dekorativ angehängt, sondern alles hängt organisch zusammen wie bei Wilibald Alexis. Dieselbe Zähigkeit, die der Hofschulze im Handel mit dem Roßtäuscher zeigt, hat dem geächteten Spielmann — einer prachtvollen Gestalt! — das Schicksal bereitet; das Hochzeitsfest zeigt das gleiche Haften an alter Art wie das Femgericht. Was tut es da, daß dies Fest seinen Ursprung der Hochzeit des Camacho im „Don Quixote" verdankt? Immermann, der ein starker Leser war und bei dem nur zu oft die Lektüre statt innerer oder äußerer Erfahrung Stoff und Form hergeben mußte, hat hier kongenial nachgeahmt. Das deutsche Volk ist, trotz Julian Schmidts Parole, Gott sei Dank nicht nur „bei der Arbeit" zu finden: es hat auch noch Feste, es hat noch Gelegenheiten, bei denen sich ein frohes Gemeingefühl entfalten kann. Und bei einem solchen Moment das ehrenfeste Landvolk des protestantischen Westfalens zu überraschen, war ein genialer Einfall.

Immermann hat sich große Verdienste auch um die Hebung des Theaters erworben. In Düsseldorf, wo er seit 1827 angestellt war, fand sich ein seltener Kreis kunstverständiger Männer zusammen: die Maler Schadow, Bendemann und andere; der Dichter Uechtritz; der Kunsthistoriker Schnaase; eine Zeitlang Felix Mendelssohn. Immermann wußte das Interesse dieses auserwählten Kreises, wußte die Teilnahme des Publikums für seine Aufführungen Shakespeares, Calderons, Goethes, Tiecks zu gewinnen — freilich nur eine Zeitlang. Bei eigenen Arbeiten war dem Dichter das Verständnis für das Verhältnis zwischen Form und Gehalt bis zum völligen Vergreifen versagt. Was wir bei Grillparzers Lyrik bemerkten, eine entschiedene Taubheit gegen den Charakter metrischer Formen, das dringt bei Immermann selbst in das Drama; er läßt etwa im „Alexis" die harten, kalten russischen Großen in den weichsten Strophenformen reden. Seine eigenen Gedichte macht diese Stumpfheit fast unerträglich. Er ist hier der reine Bureaukrat; er befiehlt seinen Gedanken, daß sie eine bestimmte Uniform

anlegen, und sie haben sich damit abzufinden; aber sie empören sich alle Augenblicke. Und derselbe Mann beweist nun das feinste Stilgefühl, wenn es gilt, Goethes „Stella" oder ein Stück von Calderon einzustudieren und zu inszenieren! So viel näher lag dieser Generation noch die Bühne als das eigene Leben; so wahr ist Grillparzers Urteil über Tieck und seine Freunde gewesen: wenn sie Shakespeare als Brille aufsetzten, könnten sie trefflich sehen, sonst seien sie aber blind.

Unabhängiger, und deshalb einsamer hat Annette v. Droste (1797—1848) gelebt und gedichtet. Das fromme westfälische Edelfräulein bringt den größten Teil ihres Lebens auf dem weltentlegenen kleinen Gut zu, das der Mutter mit ihren beiden Töchtern geblieben war, als sie zugunsten des Stammhalters auf ihre Erbschaft verzichteten. Oder sie wohnt bei ihrem Schwager, dem romantischen Philologen Joseph v. Laßberg (1770—1855), der auf der Meersburg am Bodensee mittelalterliches Burgleben zu erneuern suchte, ein liebenswürdig sonderbarer alter Herr. Mehr noch als die Einsamkeit des Lebens trägt aber ein anderer Umstand zu ihrer Isolierung bei: ihre übergroße Kurzsichtigkeit. „Ihr Auge", sagt ihr Schützling und Biograph Levin Schücking, „war trotz einer beispiellosen Schärfe für ganz nahe Gerücktes von einer ebenso großen Blödsichtigkeit für das Entferntere — sie hat die Welt stets nur durch einen Schleier gesehen und verschwimmende Umrisse der Dinge." Diese körperliche Eigenart bildet sich stark und deutlich in ihrer geistigen Eigenart ab. Sie sieht das Nächste mit unheimlicher Schärfe, beobachtet das Gras und den Käfer mit einer Deutlichkeit, wie sie nur die mikroskopische Kleinmalerei der Neuesten wieder erreicht hat; das Fernere aber verschwimmt ihr im Nebel. Ihre epischen Versuche (worunter die prächtige „Judenbuche" und das große Fragment „Bei uns zu Lande und auf dem Lande") sind in den Einzelheiten von unübertrefflicher Wahrheit; die Komposition aber löst sich in dem historischen Genrebild „Die Schlacht am Loener Bruch" völlig auf oder wird in dem geheimnisvollen „Geheimnis des Arztes" absichtlich ins Dunkel gesteuert. Aber die Mängel ihres Gesichtssinnes vergütet eine außerordentliche Ausbildung der andern Sinne. Jedes noch so leise Geräusch vernimmt ihr Ohr, den eigentümlichen Duft der Atmosphäre vor dem Gewitter oder der staubbedeckten Heide nimmt sie auf und gibt jeglichen Eindruck mit wunderbarer Schärfe wieder. Sie ist die

Dichterin des unendlich Kleinen, der leisesten Luftregung, der intimsten Schwankungen der Seele. Das Kleine ist ihr das wahrhaft Große, weil es das Dauernde, das Ewige sei, und weil alles, was in der Welt prahlerisch „Größe" vertritt, vergänglich ist. Mit einem großen Schlag verpufft das Große, in unendlicher Stille erhält das Kleine die Welt. Sie wendet sich mit feierlicher Beschwörung gegen die große französische Dichterin, deren Romane (seit 1832) den Individualismus mit glühender Leidenschaft predigten: gegen George Sand (1804—1876); sie dankt mit überquellendem Herzen der Heimat, daß sie sie in alter treuer stiller Art festhielt. Das Einfache ist ihr Ideal wie Grillparzers; die schlichte, ja die „beschränkte Frau", die eins ihrer köstlichsten Gedichte über den hochfahrend regsamen Mann siegen läßt — sie ist der eigentliche Heros für Annette v. Droste.

Das macht: wie Grillparzer hatte auch sie zu kämpfen mit inneren Mächten, die ihr geheime Feinde schienen. Die einsame Dichterin saß unter streng katholischen, altadelig-konservativen Verwandten, die nicht begriffen, was sich in diesem Herzen regte: dies moderne Bedürfnis, zu erleben, die Regungen der Natur in der eigenen Seele zu fühlen als den Pulsschlag Gottes. Wohl hatte sie Freunde, die auch für die Ausgabe ihrer Gedichte sorgten — keine geringe Aufgabe bei der winzigen, kritzeligen Handschrift des kleinen nervösen, oft an unerträglichem Kopfschmerz leidenden Fräuleins, das, wie ihre fromme Sanggenossin Louise Hensel, sich über den ersten besten Fetzen Papier beugte und hastig das Diktat ihrer Seele hinwarf, während die langen braunen, steif gedrehten Locken auf den Tisch hingen. 1837 erschien die erste Sammlung ihrer Gedichte; aber niemand beachtete sie. Der Wetteifer mit jüngeren Dichterfreunden, mit Levin Schücking (1814—1883), mit Ferdinand Freiligrath (1810—1876), erweckt plötzlich in der still und mutlos gewordenen Dichterin eine unglaublich fruchtbare Springflut von Gedichten (Winter 1841—1842), die dann 1844 mit mäßigem Erfolg veröffentlicht wurden. Sie ist nie verbittert geworden; aber daß der Ehrgeiz sich regte, den verdienten Lorbeer forderte, das konnte keine Lehre von der Heiligkeit bescheidener Stille hindern.

Und stärker noch bäumte sich oft in ihrer Brust eine andere Macht auf, ein anderer Feind: der Zweifel. Die gläubige Katholikin hat nie ein Dogma angezweifelt; aber ihrer Natur, die so

Annette v. Droste-Hülshoff

A. Weger sculps.

stark fühlte, so scharf das Nächste erblickte, war es Bedürfnis, auch Gott selbst unaufhörlich zu fühlen, seine Allgegenwart zu sehen. Und dann kommen schwere Momente, in denen sie kämpft, in denen um sie her kein Gott zu spüren ist. Wie Jakob mit dem Engel, ringt sie da leidenschaftlich in der langen Reihe ihrer geistlichen Gedichte, die jedes Fest mit einem Gebet, einer Predigt, einer Betrachtung in verschlungenen Strophenformen und harten Versen begleitet („Das geistliche Jahr" 1851). Sie ist sonst mit zarter Keuschheit über ihre Erlebnisse schweigend fortgegangen; ihre Gedichte erzählen nichts von der hoffnungslosen Liebe, die sie hegte, von Enttäuschungen der Freundschaft, von vergeblichen Wünschen. Dies immer wiederkehrende Erlebnis aber drängt sich in die Beichte ihrer Lieder. Sie begehrt nach einem Starken, der sie überwindet und bindet; sie versenkt sich, um den Zuständen des „trockenen Herzens" zu entfliehen, in pathologische Zustände, wo Traum und Wahrheit, Ahnung und Gegenwart „im siedenden Gehirne" verschmelzen; mit unheimlicher Kraft zieht sie das Furchtbare an:

Und fester drückt' ich meine Stirn hinab,
Wollüstig saugend an des Grauens Süße.

Das klingt modern, hypermodern; das könnte in Dörmanns „Neurotica" stehen wie bei seinem Meister Baudelaire. Und wirklich ist diese grenzenlose Fähigkeit des Nachempfindens leiser Bewegungen, diese Sensitivität und Nervosität ohne Beispiel in jener Zeit; und ohne Beispiel blieb es, wie sie doch aus all diesen kleinen Stößen und Zuckungen sich zu der Kraft einer streng geschlossenen Weltanschauung erhob. Der Anschluß an die Kirche tat es nicht; der Wille der Individualität entschied. Ihre Gedichte zerfallen oft in hart aneinandergestoßene Verse; aber in jedem einzelnen Vers lebt sie selbst. Nie hat sie Zugeständnisse gemacht, nicht ihrer Zeit, nicht einmal dem Vers. Ihre rauhe Kunst behagte dem Publikum freilich nicht wie Ernst Schulzes süße Verse; und noch heut ist sie viel genannt, wenig gekannt. In der Meisterschaft intimer Lyrik aber, in der Fähigkeit, durch ihre Balladen die Stimmungen des Grauens, des Schreckens, der Reue und Versöhnung zu „suggerieren" (ich nenne nur den wunderbaren „Spiritus familiaris des Roßtäuschers"), in der kraftvollen Nachzeichnung landschaftlicher Eigenart hat diese größte deutsche Dichterin alle Verskünstler ihrer Zeit so unendlich übertroffen und mehr noch übertroffen, als Willibald Alexis mit der Größe seiner Gesamtauffassung oder Jeremias

Gotthelf mit der Stärke seiner Anschauung die zahllosen Erzählertalente, die die Zeit vorzog.

Im Gegensatz zu den späten Erfolgen Immermanns, Platens, Annettens hat Heinrich Heine fast von Beginn seiner Tätigkeit Triumphe gefeiert; und wie nachhaltig war seine Wirkung! Nur mit der Nachwirkung der Schillerschen Dramatik läßt sich Heines Einfluß auf die deutsche Lyrik vergleichen; und auch in der Prosa hat er unverkennbare Spuren hinterlassen. Der Versuch fanatischer Feinde, ihm alle „eigentliche Bedeutung" abzusprechen, dürfte durch diese Tatsache allein als erledigt gelten. Aber welche Bedeutung dieser merkwürdigsten Individualität der neueren deutschen Literatur zukommt, das wird allerdings ein viel umsprochenes Problem wohl noch für Generationen bleiben.

Heinrich Heine ist von dem Glück, das den Dichter bei Lebzeiten begleitete (nicht so den Menschen!) auch noch nach dem Tode begünstigt worden. Er hat freilich so unverständige Lobredner und so verblendete Verkleinerer gefunden wie nur irgend Platen; aber daneben Biographen und Kritiker von seltenem Verdienst. Durch die Arbeiten dieser Männer beginnt mehr und mehr ein wirkliches Verständnis an die Stelle phrasenhafter Urteile zu treten. Nur zu lange hat man es sich bequem gemacht und mit einem Schlagwort alles abtun wollen. Ganz ist das noch nicht überwunden.

Heines Stärke liegt in der Empfindung. Das mag paradox klingen, wenn man an den auflösenden Spott, an den kalten Hohn des Dichters denkt; es bleibt deshalb doch wahr. „Das Lied Heines", sagt Legras, „ist eine Nuance von Empfindung, eine Nuance von Gedanken." Diese Feinfühligkeit, die jede Empfindung und jeden Gedanken noch weiter analysiert, ist auf geistigem Gebiet das Gegenstück zu Annettens unerhörter Feinhörigkeit für jeden Bestandteil eines scheinbar einheitlichen Geräusches. Gröbere Organe fassen hier wie da nur einen Gesamteindruck; diese wunderbar geschärften Sinne zerlegen ihn in die Stücke seines Nach- oder Nebeneinanders. Dieser fast krankhaften Schärfe entspricht freilich auch bei Heine eine Schwäche: ein Unvermögen, größere Flächen zu überblicken, mächtige Einheiten zu würdigen. Trotz allen Deduktionen Bölsches ist Heine nie ein Philosoph gewesen, weil er immer nur Einzelheiten gesehen hat. Aber die sah er mit größter Schärfe. Der Blick, der eben noch träumerisch auf der Gewalt des Meeres geruht hat, muß den beteerten Schiffsjungen, der einen

Hering gestohlen hat, oder das Fischlein, das mit dem Schwänzchen plätschert und dann von der Möve gefressen wird, unfehlbar wahrnehmen, sobald sie in sein Gesichtsfeld kommen. Nun aber ist das Leben so gestaltet, daß, wohin wir auch immer blicken mögen auf das erhabene Meer, immer bald uns solch ein Schiffsjunge oder solch ein Fischlein vor die Augen kommen wird. Wen ein starker Eindruck beherrscht, der wird dessen kaum gewahr; aber Heines Empfindung wird sofort erregt, und er gibt sie wieder, wie Jeremias Gotthelf den Schmutz auf den Stiefeln seiner majestätischen Großbauern abmalt. So entsteht das berüchtigte „kalte Sturzbad", das so oft Heines wärmste Gedichte abschließt. Zunächst beruht das nur auf der gleichen Eigenschaft, die Rankes wissenschaftliche Größe begründet: auf einer großartigen Vorurteilslosigkeit gegenüber der Wirklichkeit. Sie macht ihn zum ersten modernen Dichter; zum ersten, der aus der Erfassung des Moments heraus Kunstwerke erschafft. Aber freilich ward früh eine Manier daraus. Schon in der „Nordsee" hat er eine solche wirkungsvolle „Aprosdokese" E. Th. A. Hofmanns benutzt, um den Schwärmer aufwecken zu lassen: „Doktor, sind Sie des Teufels?"; später tritt nur zu oft die Abkühlung fast mit mechanischer Regelmäßigkeit ein.

Wie seine Empfindungen, so zerreißt auch seine Gedanken diese übergroße Sensitivität, die jeden Einfall in seine Nuancen zerteilt. Charakteristisch ist es, wie er in ironischer Weise diese Schwäche zu einer allgemein menschlichen macht. „Kein Mensch denkt", sagt der alte Eidechs (im zweiten Kapitel der „Stadt Lucca"), „es fällt nur dann und wann den Menschen etwas ein; solche ganz unverschuldete Einfälle nennen sie Gedanken, und das Aneinanderreihen derselben nennen sie Denken." Wer von dem Denken eine so „atomistische" Auffassung hat, dem kann es natürlich auf ein paar Widersprüche nicht ankommen. Am allerwenigsten kann er ein strenger politischer Parteimann sein; ja einen eisernen Doktrinär wie Börne wird er gar nicht verstehen können. Börne meinte spöttisch, Heine sei der ehrlichste Mensch von der Welt: er könne um alles nicht einen Witz oder einen Einfall für sich behalten.

Man sollte nun meinen, eine solche Natur könne nur ganz disharmonische Leistungen hervorbringen. Ein Spielball des ewig bewegten Lebens, gezwungen, jeder Gedankenanregung ein Echo zu geben, könne er nur ein wirres Chaos von einzelnen Tönen und Einfällen zustande bringen. Und dieser Dichter schafft melodische Lieder

von bestrickendem Klang, schreibt wohlgeordnete Abhandlungen, disponiert den kleinsten Artikel mit unnachahmlicher Meisterschaft! Wie ist das möglich? Es ward dadurch möglich, daß Heine eine von Grund aus künstlerische, daß er insbesondere eine durchaus musikalische Natur war.

Es ist eben doch nicht ganz richtig, was wir vorhin aussprachen, daß er alle Eindrücke wiedergeben mußte. Ein rein gestimmtes Instrument läßt nur die Obertöne erklingen, die zum Grundton einen Akkord bilden. So griffen auch Heines feinfühlige Organe aus der unbegrenzten Menge kleiner Eindrücke nur die auf, die zu dem Grundton klangen. Heine komponiert Stimmungen. Die Dissonanz sogar ist künstlerisch berechnet. Oder vielmehr — denn der Ausdruck „berechnet" verdeckt das Unwillkürliche in diesem Vorgang — sie sogar wird nur deshalb aufgenommen, weil sie zu dem Grundton in einem musikalisch möglichen Intervall steht.

Heines Leben ist bekannt genug. Das Geburtsjahr stand lange Zeit nicht fest; doch ist es jetzt sicher, daß er 1797 (am 13. Dez.) geboren ist. Seine Vaterstadt war Düsseldorf, die kunst- und festfreudige alte kurfürstliche Residenz. Die Lust zu fabulieren hatte er eher von dem Vater, einem harmlosen Epikureer und träumerischen Geschäftsmann, als von der klugen und energischen Mutter. Fromm waren beide Eltern nicht, doch lebten sie durchaus in der Atmosphäre alttraditionellen jüdischen Familienlebens, mochte auch der Vater als Lieferant auf Kriegszügen des Herzogs von Cumberland, die Mutter durch eifrige und vielseitige Lektüre (sie konnte auch Latein und Englisch) ihren Horizont erweitert haben. Das Kind ward von katholischen Patres am Gymnasium unterrichtet und war mehr persönlichen Neckereien als religiöser Gehässigkeit ausgesetzt, auch hierin glücklicher als Börne. Über der Familie schwebte wie eine Art Hausgott der Name des großen Onkels Salomon Heine, eines ungebildeten, aber in seiner Art genialen Kaufmanns, der eins der größten Bankhäuser Deutschlands stiftete und unter seinen angeheirateten Erben die Träger der Namen Richelieu und Ney de la Moskwa und einen souveränen Fürsten (allerdings bloß den von Monaco) zählen sollte. Salomon Heine, ungemein wohltätig, aber herrisch, ist Heinrich Heines Vorsehung und sein Unglück gewesen. Der witzige Mann hatte den geistreichen Neffen gern, ohne von seinen Gedichten das Geringste zu verstehen; als ein Versuch, aus dem Sohne des verarmten Samson Heine einen

Geschäftsmann zu machen, kläglich verunglückt war, gewährte er ihm die Mittel zum Studium und später wiederholt reichliche Unterstützungen. Der unselbständige Jüngling gewöhnte sich so an eine halb parasitische Existenz, und die Gnadengeschenke des Oheims wurden ihm unentbehrlich. Als sein Vetter nach dem Tode Salomons sie verkürzen wollte, entstanden jene unseligen Streitigkeiten, die den kranken Dichter noch vollends zerrütteten und sein nicht eben starkes moralisches Ehrgefühl zu völliger Würdelosigkeit umwandelten. Auch die Rente, die das französische Ministerium dem „Flüchtling" zahlte und die er immerhin bei seinen politischen Artikeln verrechnen mußte, hätte er ohne jene Vorübung vielleicht nicht gesucht.

Heine studierte in Göttingen Jura, nachdem er vorher in Bonn seine allgemeine Bildung erweitert hatte und dort A. W. Schlegel näher getreten war. Er führte das übliche Burschenleben ohne großes Behagen, las aber viel und lernte allerlei. 1821 ging er nach Berlin und eignete sich im Salon der Rahel den geistreichen Umgangston der Berliner Gesellschaft an, trat aber auch der dissoluten Romantik E. Th. A. Hoffmanns und seiner Genossen näher. Andere Einflüsse kamen hinzu. Wilhelm Müller hat er selbst in einem Brief dafür gedankt, daß er ihm den Rhythmus des Volksliedes vermittelte; er kam dem Ton des liebenswürdigen Lyrikers so nahe, daß dieser dann auch seinerseits wieder Klänge aus Heines Liedern aufnahm.

1822 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte, 1823 die beiden Tragödien „Ratcliff" und „Almansor" nebst einem lyrischen Intermezzo. Die meisterhafte Kunst, eine Gedichtsammlung zu einem zugleich einheitlichen und abwechselungsreichen Kunstwerk zu gestalten, die bald das „Buch der Lieder" (1827) aufweisen sollte, besaß der junge Dichter noch nicht: erstaunlich bleibt es, wie rasch er sich diese von Legras mit seiner Kennerschaft analysierte Gabe erwarb. Denn in diesen Erstlingen von 1822 und 1823 herrscht noch ein fast naives Nebeneinander gewisser, jedesmal möglichst ausgeschöpfter Stimmungen vor; Abtönung, Schattierung, dramatische Steigerung fehlen noch fast völlig. In dem einzelnen Gedicht aber ist Heine schon ganz Dichter; vieles hat er nie zu übertreffen gewußt.

Heine ist sich wohl bewußt, wie schwer seiner nervösen Sensibilität jedes Festhalten einer einzelnen Grundstimmung wird. Eben

deshalb sucht er mit einem gewissen verzweifelten Trotz gewisse Haupttöne festzuhalten. Vor allem geben den Gedichten die „Traumbilder" ihren Charakter. Um sich von der Störung der wirklichen Welt zu isolieren, transponiert Heine, der übrigens selbst ein Virtuos des Träumens war, seine Empfindungen in die Stille des Traumlebens. Ungestört kann er hier die Geliebte (oder die Geliebten), den Nebenbuhler, die Hochzeit der begehrten und umworbenen Cousine, der ältesten Tochter seines Onkels Salomon, umformen; die Wünsche werden Erlebnis, die Befürchtungen erträumtes Schicksal; „Ich lag und schlief und schlief recht mild —".

Zwei Heldinnen hat diese Liebeslyrik Heines vor allen: Josefa, die Tochter des Scharfrichters von Düsseldorf mit ihrem langen blutroten Haar, die er wohl am leidenschaftlichsten geliebt hat, und jene Cousine, der er eifrig und erfolglos den Hof machte. Und da kam über ihn jene schlimme Art der Zeit: mit den eigenen Gefühlen zu spielen. Er übersetzt sich in einen Märtyrer der unglücklichen Liebe. Er drapiert sich als Heros zweier mißglückter Tragödien voll romantischer Phrasen und unglücklicher Anspielungen. Und doch ist es nicht ganz unwahr, wenn er einmal versichert: „Ich hab' mit dem Tod in der eigenen Brust den sterbenden Fechter gespielt." Denn für diese Natur mit ihrer unaufhörlich sich bewegenden Beobachtung war jede Konzentration auf ein Gefühl von durchdringendem Schmerz begleitet, kam die lebhafte Nachempfindung eines gespielten Liebeswehs dem Gefühl mindestens gleich, das ein beliebiger ehrlicher, aber kühlerer Mensch bei dem wirklichen Erlebnis durchmacht.

Daher auch die Kraft in den „Romanzen". Eine ist darunter, die zu Heines größten Leistungen zählt: die „Grenadiere". Sicher empfand er bei aller Bewunderung Napoleons nicht, was ein Grenadier der Großen Armee bei der Nachricht von Waterloo fühlen mußte. Aber indem er sich in die fremde Seele versetzte, verdrängte er jedes Bedenken, jede Störung, die sonst sein Empfinden hätte kreuzen können; und aus der Macht dieser einheitlichen Stimmung erwuchs der großartig schlichte Ausdruck. Das Vorbild des Volksliedes kommt ihm zu Hilfe; das mächtige Lied: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot! Edward!" hat ihm vorgeklungen bei den Versen: „Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind." Und am Volkslied hat er auch die eminente Knappheit des Ausdrucks gelernt, die er nach Legras' treffender Beobachtung aus

der Technik der volkstümlichen Ballade auf jedes Lied übertrug, während die lyrische Volkspoesie sich keineswegs durch Kürze auszeichnet.

Neu ist bei Heine, wie auch Legras hervorhebt, noch eine technische Eigenheit, die uns freilich seitdem durch zahllose Nachahmer geläufig geworden ist: Heine läßt seine Lieder ohne Überschrift. Allerdings wird das in der ersten Sammlung erst vorbereitet, indem einige titellose Gedichte wenigstens einen Gesamtnamen haben; aber noch im selben Jahr erscheinen von Heine Gedichte ohne jede Überschrift, nur mit Kollektivtiteln wie „Lieder“, „Vierzehn Lieder“. — Die Dichter des Mittelalters und die Volkssänger hatten individuelle Überschriften überhaupt nicht gekannt und höchstens Gattungsnamen über die Gedichte gesetzt. Aber seitdem die Lyrik an das gedruckte Buch angewachsen war, verstand sich eine wenn auch noch so banale Überschrift von selbst. Indem Heine sie aufgibt, vermutlich nach dem Muster der Volkslieder, erreicht er zweierlei. Er betont, daß das einzelne Gedicht nur ein Fragment und erst die größere Sammlung ein Ganzes ist, und er führt uns unmittelbarer, gewissermaßen unter Verabschiedung jedes Vermittlers, in die Stimmung hinein, die gerade diese Verse erwecken sollen. Die scheinbare Formlosigkeit ist tatsächlich ein Sieg des musikalischen Elements in der Lyrik über die Buchpoesie. Die Überschriften erinnern daran, daß ein gebundenes Heft mit Inhaltsangabe vorliegt; die unsignierten Lieder scheinen aus der Luft vom Wind vor das Auge des Lesers geweht zu sein.

Daneben übt Heine in noch ziemlich schwachen Anfängerarbeiten seinen Prosastil und kehrt dann nach Göttingen zurück, wo er am 20. Juli 1825 als Doctor juris promoviert, nachdem er einen Monat früher zum Christentum übergetreten war. Eins wie das andere war für den Dichter bloß eine Formalität, durch die er sich eine bessere Stellung im Leben sichern wollte. Heine ist durch die Taufe noch viel weniger Christ geworden, als etwa Winckelmann durch seinen Übertritt Katholik wurde. Er hat sich im Gegenteil nie gescheut, die von ihm selbst gewählte Religion ebenso und noch bitterer mit Spott und Hohn zu überschütten als die angeborene. Im Grunde war ihm jede positive Religion verhaßt; mit dem Judentum verbanden ihn aber immerhin noch Kindheitserinnerungen und der Trotz, der durch immer wiederkehrende Hinweise seiner Gegner auf seinen Ursprung herausgefordert wurde. Er hat sich späterhin

eine eigene Kampfstellung gegen das Christentum zurecht gemacht: als ein „Hellene" sei er Feind des „Nazarenertums", als weltfreudiger Heide geborener Widersacher der religiösen Weltentsagung. Etwas Richtiges ist darin. Diese nervöse Natur, die ganz darauf angelegt war, im Moment zu leben, fühlte in der großartigen Einheit und Geschlossenheit der christlichen (und der altjüdischen) Weltauffassung einen aufreizenden Vorwurf. Daneben war er aber viel zu sehr Aristokrat, um ernstlich bekümmert zu sein, wenn das Christentum den Vielen vieles fernhält. Er hat freilich jene Parole in die Welt hineingeschleudert, die dann das „Junge Deutschland" so ungeschickt weitergab: „Der nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben in ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste". Aber er meinte das doch nicht, wie Feuerbach, wenn er rief: „Essen und trinken sind für sich selbst religiöse Akte . . . Heilig sei uns darum das Brot, heilig der Wein, aber auch heilig das Wasser. Amen" (1843). Der Unterschied ist eben der, daß Feuerbach für das Recht aller auf alles kämpft, Heine nur an seine eigenen Ansprüche auf alles denkt. Er täuschte sich oft selbst darüber, hielt sich für einen Vorkämpfer der sozialen Emanzipation, für einen Propheten der Zeit, in der ein Regen von Zitronensaft die auf den Straßensteinen wachsenden Austern begießen sollte. Aber seine Grundstimmung blieb doch immer die, daß er nur selbst begehrte was „Kaviar fürs Volk" wäre.

Heine fühlt sich als „Hellene", weil er den Augenblick kennt, ehrt, verewigt; er sieht alle als Nazarener an, denen der Augenblick nichts gilt neben der Ewigkeit. So ist er der Vater des neueren Realismus und Impressionismus geworden, der Momentphotographie unserer Skizzenzeichner, der Stimmungsucherei. Aber hellenisch war daran doch nichts als das Grundelement der Wirklichkeitsfreude.

Er genoß sie eifrig und in allen Formen, in Hamburg, am Seestrande auf Norderney (1825—1826), in England (1827), in München als wenig arbeitender Journalist, endlich seit 1831 in Paris. Daß er sich dort so sehr wie Börne in seinem Element fühlte, hatte freilich ganz andere Ursachen als bei dem Politiker. Börne fesselte das politische, ihn das gesellschaftliche Leben. Die Kunst der Franzosen, im Moment zu leben, die Situation auszunutzen,

Heinrich Heine

Nach einer Zeichnung im Besitze des Herrn Carl Meinert in Dessau
radiert von W. Krauskopf

die Eleganz der Umgangsformen, die Hochschätzung der Kunst waren ebensoviel Magneten für seine Seele; war doch der Rheinländer schon durch die Art seiner Heimat den Franzosen verwandt. Aber die Verpflanzung gedieh ihm so wenig wie Platen das ersehnte Exil zum Segen. Er geriet immer tiefer in Manier und in Unwahrheit. Die subjektive Wahrheit seiner ersten Produktionen fehlt späteren nur zu viel. Erst die furchtbaren Leiden seiner letzten Krankheit brachten wieder einen neuen, erschütternden Klang voller Wahrheit in seine Poesie. Er war von dem Leben seiner Heimat abgeschnitten und trotz allen ihn umgebenden Höflichkeiten isoliert auch in Paris; die Verbindung mit einer nichtigen Pariser Grisette stumpfte seine moralischen Ansprüche immer noch weiter ab; das durch Wolfgang Menzels klägliche Denunziation bewirkte Verbot seiner Schriften durch den Bundesrat (1835) legte ihm die Pflicht auf, den Märtyrer zu spielen, während er sich unter den Pensionen von der Familie und von der französischen Regierung nicht übel befand. Ehrlich war er zuletzt nur noch, wo er haßte. Aber auch wo er es nicht war, hat er nicht bewußt gelogen. Er hat sich eben nie als eine Einheit aufgefaßt, er hat nie einen Widerspruch mit früheren Stimmungen, Aussagen, Meinungen als solchen empfunden, sondern immer nur im Augenblick gelebt; nur präparierte er jetzt die gewünschten Momente, die einst von selbst über ihn gekommen waren. Bis zu seinem Tode blieb der Kranke Herr seines reichen Geistes und seines großen Genies; auf dem Krankenlager, von furchtbaren Schmerzen gepeinigt, mit matt geschlossenen Augenlidern malte er immer noch mit langen Bleistiften auf das Papier Verse von musikalischem Reiz, Sätze von blendendem Witz, Kapitel von fein berechneter Abrundung. Seit er wirklich den Tod in der eigenen Brust fühlte, spielte er nur immer verwegener mit der Form, mit den Gedanken, mit seinem eigenen Wesen; er ließ sich eine Bekehrung zum Gottesglauben durchleben, er dichtete sich zum politischen Vorkämpfer um — und immer war es seinem Geist gegeben, sich selbst zu überzeugen und zu täuschen. Weltberühmt wie kein deutscher Dichter seit Goethe ist er am 17. Febr. 1856 gestorben.

Heine ist vor allem Lyriker und ein so echter und unmittelbarer Lyriker wie wenige in der Weltliteratur. Dennoch lernt man seine Eigenart nur dann ganz kennen, wenn man von den Reisebildern ausgeht. Denn hier haben wir das Bergwerk vor uns, in

den Gedichtsammlungen nur das herausgesprengte Gold. Treffend hat Legras gesagt, das ganze Lebenswerk Heines sei eigentlich nur eine lange und wunderbare Galerie von Reisebildern.

Der Ausgangspunkt für diese charakteristische Produktion ist die berühmte „Harzreise" (1824 geschrieben, 1826 erschienen). Es ist eine autobiographische Novelle. Das Buch steht nach Eberts Nachweis unter dem Einfluß älterer romantischer Produktionen wie Tiecks „Sternbald", Brentanos „Godwi", Kerners „Reiseschatten", und daneben der Reisebeschreibungen des Amerikaners Washington Irving (1783—1859) mit seiner Freude an Sitte und Art einfacher Menschen. Vor allem aber erinnert nicht nur die Art, wie aus dem Text des Berichts die Lieder hervorwachsen, stark an die im gleichen Jahr erschienene Meisternovelle Eichendorffs, den „Taugenichts". Vielmehr sind beide innerlichst verwandt. Der Dichter, den Heine von Göttingen auf den Harz wandern läßt, ist ein ins Romantische übersetztes Ebenbild seiner selbst. So ist aber alles in diesem Buche. Wirklichkeit und Spiel, das Erlebnis und das Traumbild gehen ineinander über, Romantik und Realismus haschen sich. Es scheint uns deshalb durchaus irrig, von einer „Grundidee" des Büchleins zu reden, die etwa in der Opposition gegen alles konventionelle Philisterleben bestände. Die Grundidee ist nur die, daß Heine ein wirkliches, höchst einfaches Erlebnis poetisch ergiebig machen will. Er wiederholt seine Reise in Gedanken und fragt sich dabei fortwährend: was hätte nun hier geschehen können? und täuscht sich in eine romantische Liebesepisode, in eine übermütige Parodie burschenschaftlicher Freundschaftsbegeisterung, in Märchenstimmungen hinein. Aber all dies ist keineswegs „erfunden", sondern es ist nur die ganze Reihe wechselnder Momente, die jeder auf solcher Wanderung durchlebt, zu einer Kette abgerundeter, in der jedesmaligen Stimmung ausgestalteter Bilder geformt. Diese Kette ist aber zugleich durchkomponiert, so daß sich die einzelnen Stücke wirkungsvoll voneinander abheben; und ein Grundakkord tönt allerdings überall mit, der jeder angeblichen „Grundidee" nahesteht; es ist die Sehnsucht nach einem vollen, ausfüllenden Gefühl im Gegensatz zu den Hohlheiten und Halbheiten der Professoren, Burschen und Schneidergesellen.

Hiermit ist aber in gewissem Sinne die Grundform vorgezeichnet nicht nur für alle größeren Dichtungen Heines, sondern auch für alle seine Gedichtsammlungen. Es sind wirklich alles

Reisebilder. Die geistreichen Artikel über englische und französische Zustände, die zum Teil ganz genialen Bücher über deutsche Dichtung und Philosophie, die Streitschriften gegen Wolfgang Menzel und die Schwaben sind in der gleichen lässigen Wandermanier gehalten; nur fehlen hier die Gedichte. Und der „Atta Troll“ und das „Wintermärchen“ sind ebensolche Wanderromane; nur ist der Reisebericht hier der Versform angepaßt. Überall aber bleibt dies das Schema: Heine geht eine bestimmte, genau abgesteckte Strecke durch und sucht jeden Moment individuell zu beleben, jeden in seinem Charakter, bald witzig, bald sentimental, bald kosmopolitisch, bald deutsch-patriotisch — immer aber hält er dabei eine gewisse Grundstimmung fest, zu der jedes Einzelstück mit künstlerischer Feinheit abgetönt wird. Daher sind seine Schriften bei aller scheinbaren Zerfahrenheit so einheitlich in der Gesamtwirkung. Die Lieder und die Witze, die Bilder und die pathetischen Stellen wirken nicht wie aufgenähte Ornamente — so wirken sie nur zu oft bei Brentano —, sondern wie Produkte einer momentanen Notwendigkeit. Momentane Notwendigkeit — dies Wort bezeichnet vielleicht Heines poetische Kunst wie sein Schicksal im Leben am deutlichsten.

Unter dem Titel „Reisebilder“ erschien noch im selben Jahre (1826) die „Harzreise“ mit Gedichtzyklen in meisterlicher Anordnung verbunden. Der wichtigste ist die „Nordsee“. Nach Inhalt und Form gehört sie zu den originellsten Leistungen Heines. Der Schüler des Volksliedes und der Romantiker wird hier erst ganz selbständig.

Am meisten hat der Inhalt gewirkt. Die Poesie der Meeres hat Heine — überhaupt ein großer Stofferoberer, der auch seit dem „Hiob“ und dem „Philoktet“ zuerst wieder die Tragik des körperlichen Schmerzes der Poesie wiedergewann — für die deutsche Dichtung erst entdeckt. Natürlicht ist es, daß gerade ihm das Meer ungeheuern Eindruck machen mußte: immer bewegt, in wechselnden rhythmischen Bewegungen doch immer eine Grundform; jeden Augenblick durch Beleuchtung, Wind, Bewegung von Schiffen oder Fischen geändert und doch stets von großartiger Gesamtwirkung — so mußte ihm die Nordsee wie ein Ideal der eigenen Poesie erscheinen. Doch dies allein erklärt es noch nicht, wie von so vielen die das Meer vom Strande beschauten, er erst die poetische Fruchtbarkeit der See entdeckte. Es ist geradezu eine Frage der sinnlichen Organisation: es gehört ein auf Momentbilder gerichtetes

Auge dazu, um die Individualität der Seestimmungen wahrzunehmen. Auch Goethe hat „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ mit wunderbarer Kunst des Rhythmus gemalt; aber wie die Odyssee und wie die Mythologie des Volkes kannte er nur zweierlei: das stille, ruhig daliegende, und das vom Wind bewegte Meer. Heine versetzt sich in die Individualität der See: er belauscht diese nervöse Organisation, die sich an jeder kleinen Klippe bis tief hinein in den Horizont blutig stößt, die bei jedem leisen Ändern des Himmels ihr Gesicht ändert, die unter einer scheinbaren Unveränderlichkeit Sturm und Ebb' und Flut und manche Perle birgt. Und jede Stimmung gibt er wieder mit der Schärfe des Beobachters, steigert sie durch mythologische oder menschliche Staffage — und löst sie durch neue Eindrücke ab, wie eine neue Welle dahinrollt über die anderen, von dem Kiel eines fernen Schiffes erregt.

Dazu stimmt auch die wunderbare Kunst des Rhythmus. Heine gehört zu den wenigen deutschen Dichtern, die es nie verschmäht haben, für ihre Kunst zu lernen. Das Volkslied und Wilhelm Müller trafen wir schon unter seinen Vorbildern; Romantiker wie A. W. Schlegel und Brentano, volksmäßige Sänger wie Hölty, Klassiker wie Goethe stehen daneben. Aber Heine benutzt diese Muster so individuell wie das traditionelle Traumbild. Bölsche hat es sehr fein hervorgehoben, wie er in die von Goethe und Novalis übernommenen „freien Rhythmen“ ein ganz neues Prinzip hereinträgt: den Gegensatz zu der herkömmlichen metrischen Symmetrie; er hat ausgeführt, wie des Dichters genialer Versuch, die Gleichmäßigkeit der Abstände durch ein feines Abwägen der musikalischen Akzente zu ersetzen, der Bewegung vorspielt, die jetzt in der Malerei lebendig ist, wo der Amerikaner Whistler und andere Schüler des „Japonismus“ die Symmetrie durch „Proportionalität“, durch ein malerisches Ausgleichen der Asymmetrie zu ersetzen streben.

Der zweite Teil der Reisebilder (1827) bringt besonders das „Buch Le Grand“, der dritte (1830) die „Reise von München nach Genua“ und die „Bäder von Lucca“; als Nachträge erschienen dann noch (1831) die „Englischen Fragmente“. Diese gehören der Art nach mit den Berichten an die „Allgemeine Zeitung“ zusammen, die als „Französische Zustände“ (1833) und „Lutetia“ (1854) in Buchausgabe erschienen. Es sind politische, künstlerische, soziale Stimmungsbilder, die besser geordnet sind als Börnes Briefe aus

Paris; aber die belebende Kraft seiner leidenschaftlichen Teilnahme kann Heines Technik nicht ersetzen. Das „Buch Le Grand" ist ein geistreicher Versuch, in der Art der Romantik „mit Worten Musik zu machen", ein Trommelwirbel zu Ehren Napoleons, den Heine von der Figur eines rührend tragikomischen Veteranen schlagen und durch den er sich zu allerlei Einfällen anregen läßt. Die „Bäder von Lucca" samt ihrer Fortsetzung, der „Stadt Lucca", bilden den Übergang von der phantastischen autobiographischen Novelle der „Harzreise" zu den satirischen Zeitgedichten wie „Atta Troll". Den Grundton bildet in den „Bädern" die höchst unanständige, moralisch und literarisch gleich unwürdige Verunglimpfung Platens, in der „Stadt Lucca" die Vergleichung der christlichen Hauptkirchen. — Witzig sind die „Bäder von Lucca" gewiß, und die Betrachtungen in der „Stadt Lucca" sind mehr als das, sie sind wirklich geistreich. Aber die widerliche Atmosphäre des Ganzen läßt hier wie in den fragmentarischen autobiographischen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", wie in den „Florentinischen Nächten" einen ästhetischen Genuß auch nur an dem Witz nicht aufkommen. Nur wo Heine seine Prosa ganz mit dem Geist des Witzes erfüllt, wie in dem „Denunzianten" (1837), oder dem höchst amüsanten „Schwabenspiegel" (1839), da hat man daran die Freude, die die meisterhafte Ausübung eines großen Talentes immer gewährt.

Heines Witz ist dem der Romantiker nahe verwandt, und wie dieser hat er sich an dem reichsten Humoristen Deutschlands, an Jean Paul, herangebildet. Seine Kraft liegt mehr in überraschenden Vergleichungen, als in der Gabe, irgend eine Vorstellung bis zu ihren unmöglichsten Konsequenzen zu führen — der Gabe, auf der besonders Swift, Voltaire, Lichtenberg ihre geistreichen Witzgebäude errichten. Heines Witz wächst aber, trotz den Einflüssen Jean Pauls und auch Byrons, aus seiner ganzen Organisation so notwendig hervor wie seine Poesie. Denkt er in Italien an den deutschen Sommer, so tritt ihm zwar die Vorstellung der grünen Bäume und Wiesen vor die Augen, sofort aber auch die geringere Wärme: „Unser Sommer ist nur ein grün angestrichener Winter". Sofort personifiziert er ihn und versieht ihn, wie den Meergott in der Nordsee, mit dem stehenden Symbol des frierenden Philisters: „Sogar die Sonne muß bei uns eine Jacke von Flanell tragen, wenn sie sich nicht erkälten will". Diese Verkoppelung des leuchten-

den Sonnengottes mit der schönen Jacke von gelbem Flanell wirkt höchst komisch, weil sie mit so überraschender Schnelligkeit geschieht; das Prinzip ist das alte der romantischen Ironie, das etwa bei Hoffmann trockene Bureaudiätare und indische Seher Arm in Arm wandeln läßt. Diese Schnelligkeit ist aber auch wirklich etwas Neues, neu wie die Knappheit von Heines volksliedartigen Balladen, neu wie die minutiöse Beobachtung der Wellenschattierungen. Besonders gern verwendet Heine hierfür auffallende Epitheta; das berühmte „épithète rare", das in der französischen Literatur eine solche Rolle spielt, daß Edmond de Goncourt die besten ihm gelungenen Fälle triumphierend aufzählt wie ein Indianer die Skalps seiner Opfer, hat vor den Franzosen Heine und seine Schule virtuos gehandhabt. Auch hier geht ihm zwar Byron voran; Heine zitiert einmal selbst Byrons Ausdruck: „Wellington mit seinem hölzernen Blick". Aber das ist nur kühn ausgedrückt; es heißt doch eigentlich nur: Wellington mit dem Blick einer Holzpuppe. Nicht im Ausdruck, sondern in der Beobachtung liegt dagegen der Witz, wenn Heine sagt: „Der Wirt trug einen hastig grünen Leibrock". Die auffallende Farbe läßt die raschen eiligen Bewegungen des hin und herspringenden Wirtes doppelt auffallen: das „hastig" gehört wirklich nicht bloß zum Leibrock, sondern zur Farbe. Goethe sagt einmal von Lichtenberg: wo er einen Witz macht, liegt ein Problem verborgen; von Heine könnte man sagen: wo er einen Witz macht, verbirgt er eine subjektive Wahrheit. Man muß sich hüten, über seine Scherze hochmütig fortzugehen; oft genug sind es wirklich nur bizarre Einkleidungen von Wahrheiten, denen er selbst nicht ganz traut. Wie tief hat er z. B. seiner Zeit ins Herz geblickt, wenn er sagt:

> Unsere Reiselust entsteht überhaupt durch jene irrige Erwartung außerordentlicher Kontraste, durch jene geistige Maskeradelust, wo wir Menschen und Denkweise unserer Heimat in jene fremde Länder hineindenken und solchermaßen unsere besten Bekannten in die fremden Kostüme und Sitten vermummen. Denken wir z. B. an die Hottentotten, so sind es die Damen unserer Vaterstadt, die schwarz angestrichen und mit gehöriger Hinterfülle in unserer Vorstellung umhertanzen, während unsere jungen Schöngeister als Buschklepper auf die Palmbäume heraufklettern.

Das trifft nicht nur die Maskerade der ethnologischen Romane unserer Tromlitz und van der Velde, sondern es geht auch noch mit weitreichender psychologischer Tiefe auf mancherlei kosmopolitische Brüderträume und romantische Europamüdigkeiten der Zeit.

Den bezeichnendsten Ausdruck findet Heines blitzschnell kom-

binierender Witz in den berühmten komischen Reimen. Wohl ist hier wieder Lord Byron als Vorgänger zu nennen (der seinerseits in einer auf Butlers „Hudibras" zurückreichenden Tradition stand); aber der deutsche Dichter hat ihn unendlich übertroffen. Worte und Wortverbindungen, die es sich nie hätten träumen lassen, daß sie sich reimen können, hängen plötzlich mit einer solchen Selbstverständlichkeit aneinander, als wären sie seit Vater Opitz nie unverbunden vorgekommen: Brutus: die Menge tut es; oder gar in dem übermütigen Abschiedsgedicht an seinen Bruder:

Max! du kehrst zurück nach Rußlands
Steppen, doch ein großer Kuhschwanz
Ist für dich die Welt —

Natürlich, die beiden Reimworte stimmen gar nicht, weniger noch als die zahllosen unreinen Reime bei Heine (enthält doch das berühmte „Leise zieht durch mein Gemüt" überhaupt nur unreine Reime). Aber er setzt sie so keck hin, daß wir keinen Zweifel wagen; fast scheint es, wie einmal der französische Kritiker Lemaître von einem Humoristen seiner Nation sagt, als seien das vorbestimmte Harmonien, bei der Sprachschöpfung bereits beabsichtigt und nun endlich gelungen!

Von dieser wunderbaren Begabung für den neuen Reim geben die „versifizierten Reisebilder" die genialsten Proben. Heine selbst hat den „Atta Troll" so benannt, und es ist kein Zufall, daß dies Meisterstück seiner satirisch-romantischen Poesie gerade Freiligrath und die beständige „Janitscharenmusik" seiner grellen Reime verspottet. Heine sah in dem Bestreben Freiligraths, durch gesuchte, auffallende, bunte Reimworte seine Gedichte aufzuputzen, eine handwerksmäßige Übertreibung eigener Tendenzen.

Der „Tannhäuser" (1836) ist das erste Stück dieser Reihe; es ist eine der genialsten und bezeichnendsten Schöpfungen Heines. Das herrliche alte Volkslied wird psychologisch vertieft und verjüngt. Ein wunderbarer Vers gibt das Leitmotiv ab, das dann Richard Wagner in seiner durch Heines Dichtungen veranlaßten Oper, das Heines begabtester Schüler Grisebach und viele Späteren nicht müde wurden zu variieren:

Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele geworden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.

Man wird in diesen tiefsinnigen Worten (obwohl ähnliche Wendungen schon bei Byron nachgewiesen werden) auch ein Selbstbekenntnis zu erblicken haben. Der Hohn, den Heine so oft ausstreute, war oft genug ein psychologisches Bedürfnis seiner eigenen, von süßem Wein kranken Seele. Man muß sich hüten, den Spötter gleich für einen bösen Menschen zu halten. Das ist Heine nie gewesen. „Es gibt Herzen," sagt er einmal, „worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird, darüber zu urteilen." Ein solches Herz trug er selbst. Die Akzente, in denen er Tannhäusers Reue und die Liebe der Frau Venus schildert, sind echt und wahr, und in seinen Erneuerungen des alten Liedes liegt eine so tiefe und umfassende Kenntnis des menschlichen Herzens, wie sie kein einziger unter all seinen Zeitgenossen besaß, auch Annette von Droste nicht. Und an diese beiden Gesänge treibt es ihn nun ein ironisches Schlußstück zu hängen, eine satirische Wanderung durch Deutschland, das literarische und gelehrte zumal. So hatte einst Lessing Goethen geraten, an den „Werther" ein recht zynisches Kapitelchen zur Reinigung der Leidenschaften anzuhängen.

Bald aber wird dies satirische Stück die Hauptsache. Seit 1840 entsteht eine ganze Schar glänzender Zeitgedichte, alle politischen oder literarischen Inhalts, alle gegen Dilettanten gerichtet oder gegen kunstverderbliche Virtuosen: Dilettanten im Regieren und Kunstprotegieren wie Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig von Bayern, in der Politik wie Herwegh, in der Poesie wie die Schwabendichter; kunstverderbliche Virtuosen wie Meyerbeer. Ob sein Urteil überall zutraf, ist die Frage nicht; daß er überall ehrlich für seine Ideale strenger Kunst und ernster Technik eintrat, ist nicht zu bestreiten. Da gelangen denn dem Mann, der jeder Zoll ein Künstler war, in dieser Glanzepoche des Dilettantismus satirische Kabinettstücke wie die „Audienz" und das „Testament".

Es entstand dann auch der „Atta Troll" (1842, erschienen 1847). Er ist ein lebendiger Protest gegen die Tendenzpoesie so vieler guter Leute und schlechter Musikanten. Mit Recht durfte Heine das Gedicht das „letzte freie Waldlied der Romantik" nennen. Das Durcheinandergehen rein und zart gezeichneter Landschaftsbilder — das Dörfchen mit den spielenden Kindern — und wilder Märchengestalten — die wilde Jagd mit der prachtvollen Figur der Herodias, die auf Flaubert und die Zeichner Moreau und

Rops, auf Oskar Wilde und Sudermann nachgewirkt hat! — die unheimliche spanische Kirke Uraka neben den grotesken Bärentänzen — ja, damit hat er wirklich gegeben, was die Romantiker so oft nur erstrebten:

Klang das nicht wie Jugendträume,
Die ich träumte mit Chamisso,
Mit Brentano und Fouqué
In den blauen Mondscheinnächten?

Ist das nicht das fromme Läuten
Der verlornen Waldkapelle?
Klingelt schalkhaft nicht dazwischen
Die bekannte Schellenkappe? . . .

Ja mein Freund, es sind die Klänge
Aus der längst verschollnen Traumzeit;
Nur daß oft moderne Triller
Gaukeln durch den alten Grundton.

Nie hat ein Dichter sein eigenes Werk zutreffender charakterisiert.

Wie die unbeschreibliche Gefügigkeit des Rhythmus den reimlos-musikalischen Strophen des „Atta Troll", so gibt die Reimgewandtheit, in der Heine bei uns schlechterdings keinen Nebenbuhler hat und in der Weltliteratur nur Molière und Byron, dem Wintermärchen „Deutschland" (1844) seinen Stempel. Hier finden sich die unglaublichsten jener unmöglich-notwendigen Reimbindungen:

Ein hübsches Mädchen fand ich dort,
Die schenkte mir freundlich den Punsch ein,
Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
Die Augen sanft wie Mondschein,

oder:

Das ist so rittertümlich und mahnt
An der Vorzeit holde Romantik,
An die Burgfrau Johanna von Montfaucon,
An den Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck.

Sonst aber steht dies Gedicht, wirklich nur satirische Reisebilder in lockerer Folge, hinter „Atta Troll" weit zurück. Die abstoßende Gemeinheit in der Vision der Hammonia kann durch den prächtigen Schlußhymnus nicht ausgeglichen werden; das tiefsinnig-geistreiche dreizehnte Kapitel (vom Kruzifix) und selbst das geniale sechste entschädigen nicht für die Leere des Ganzen. Jenes sechste enthält freilich eine Erfindung, die Heines Dichtergröße allein

sichern und die landläufige Behauptung, Gestalten habe er nicht zeichnen können, allein widerlegen könnte. Wie Raimund den Verschwender sein fünfzigstes Jahr erblicken läßt, so sieht hier der Dichter selbst „die Tat von seinem Gedanken", einen vermummten Gast, der ausführt, was immer der Geist des Denkers ersinnt. Genial wie diese Auffassung, die alles Handeln zum Echo des Denkens macht, ist die Ausführung der Figur mit ihrem trockenen Ton und der untersetzten Statur, unter dem Mantel das Richtbeil.

Zu den poetisch ausgeführten Reisebildern ist endlich noch das Fragment des „Rabbi von Bacharach" zu rechnen. Die Wanderung erscheint hier als Flucht: das Ehepaar, dem Judenfeinde die Leiche eines Christenkindes unter den Tisch geworfen haben, rettet sich vor der drohenden Wut der Menge. Dabei verweilt Heine hier allerdings weniger als sonst auf dem Ausmalen rein lokaler Stimmungen: aber auch hier dient doch die Reise als Gelegenheit, in rascher Folge verschiedenartige Momente, Festfreude, Schrecken, Angst, Gefühl der Rettung, Überraschung, Staunen mit ihren spezifischen Eigentönen abwechseln zu lassen. Die Konzeption ist wirklich großartig. Ein beständiges Zittern vor dem ewig gezückten Henkerbeil blutiger Verfolger und der Zwang, immer auf dieselben wenigen Dinge, Religion, Familienleben, Geldgeschäfte, die Augen zu heften — das ruft eine Reaktion in den Seelen hervor, ein krampfhaftes Wegsehen von der Gefahr, ein idyllisch-kindisches Nesterbauen am Rand des Vulkans, ein törichtes gegenseitiges Anfeinden und Annagen. Mit dieser tragikomischen Mischung von Verzagtheit und Übermut wird aber das Ghetto zum Sinnbild der menschlichen Gesellschaft überhaupt, die schließlich auch nur ein enges, abgesperrtes Massenquartier ist. — Aber der geniale Plan überstieg Heines Kräfte. Schon in dem Fragment verraten Stillosigkeiten, wie sie ihm sonst kaum begegnen, ein Ermatten; und daß er den Plan aufgab, beweist zugleich die Grenzen seiner Kunst und die Sicherheit seiner Selbstkritik. Heine ist in der Blütezeit des Dilettantismus vielleicht, neben dem ihm verwandten Musset, der einzige Dichter, der keine Zeile stehen ließ, wenn er sie künstlerisch nicht verantworten konnte.

Vor allem gilt das von den Gedichten, die in Heines Lebenswerk nicht nur den breitesten, sondern auch ohne Frage den bedeutendsten Teil bilden. In diesem unerschöpflichen Füllhorn von Liebesliedern, lyrischen Stimmungsbildern, Satiren, Romanzen,

Bekenntnissen und Parodien findet sich mehr als genug, was moralisch zu beanstanden ist — nichts, was künstlerisch wertlos wäre. Jene momentane Notwendigkeit, jene subjektive Wahrhaftigkeit des Augenblickes durchdringt auch die unanständigsten Schilderungen, die häßlichsten Verdächtigungen, die bedenklichsten Zynismen. Man kann geradezu sagen, es lag in dem Dichter eine Art Wahrheitsfanatismus, der ihn zwang, seine augenblicklichen Stimmungen und Einfälle auszusprechen, wie das ja auch Börnes Scherzwort andeutet: der Künstler in Heine ertrug keine Lücke bei der Wiedergabe einer Empfindungsreihe. Daß er uns so ein Tuch voll reiner und unreiner Tiere bietet, liegt an seiner nichts weniger als seraphischen Natur; nicht sein Fehler aber ist es, wenn gewisse Kritiker ihn nur da verstehen, wo sie sich mit ihm im Kot finden. Wie durch eine Seele, die nicht mit Novalis' Erhabenheit oder Eichendorffs Innigkeit immer nur dem Höchsten zugewandt ist, bunt all die Regungen ziehen, die die bunte und unreine Welt erweckt, so kommen in seinen Gedichten in berauschendem Reigen neben den lockersten Empfindungen die ernstesten zum Ausdruck. In seinen „Lamentationen" finden sich Schmerzensrufe, so tief und erschütternd, wie auch der große Lyriker des Pessimismus, Leopardi, sie nicht fand. Die Erhabenheit des Grauens steht ihm zu Gebote, etwa in jener schaurigen Ballade, in der einer im Schiff die schöne Jungfrau ins Wasser stößt, um sie zu retten „vor der Welt Unfläterei". Vor allem aber hält er das furchtbare Medusenhaupt der grausigsten Tragikomödie in der Hand, und versteinert vor Schrecken sehen wir den Negern zu, die sich unter Peitschenhieben in die Lustigkeit hineintanzen müssen, während der Sklavenhändler zu Gott betet, ihm seinen Profit am Leben zu lassen; oder der Tragödie der spanischen Atriden; oder dem typisch-tragischen Schicksal der Cancan-Königin Pomare: „Gott sei Dank, du hast geendet, Gott sei Dank, und du bist tot."

Die Gedichte, die (1844) als neue Sammlung nach dem „Buch der Lieder" erschienen, zeigen im ganzen den älteren gegenüber nur technische Fortschritte; und die „Verschiedenen", die er hier besingt — man hat es ihm grausam verdacht, obwohl man es jahrhundertelang den Ovid und Horaz verzieh, wenn sie die lockersten Liebchen feierten — werden zumeist so wenig greifbar, wie die konventionell stilisierte „Geliebte" des Buches der Lieder. Situationen weiß er freilich mit einer Sicherheit zu malen, die erst Erfahrung in Kunst

und — Leben verleihen; in „Jolanthe und Marie“ glaubt man den Duft des verspritzten Champagners in der Luft zu fühlen. Wirklich neu aber ist Heine wieder in dem „Romanzero“ (1851). Mit Recht stellt das moderne Kunsturteil diese Sammlung noch über das „Buch der Lieder“. Die drei Bücher — Historien, Lamentationen, Hebräische Melodien — fügen sich kunstvoll wie die Glieder einer Sonate zu einem großen Tonstück zusammen. Der mächtige Grundton ist tiefer Pessimismus. Das Schöne ist nicht nur vergänglich, sondern es ist an sich schon krank. Die Pracht des herrlichen Königs, die Grazie der Ballkönigin, der Ruhm des Dichterfürsten — Staub und Schein. Da flüchtet sich der Dichter, auch er europamüde, nach der neuen Welt — und er findet auch dort keine Verjüngung. Hierher gehört das wunderbare Gedicht „Bimini“, in dem ein berühmter Krieger ausfährt, um den Brunnen ewiger Jugend zu finden und sich rührend-närrisch jung träumt. Es war Heines Sehnsucht; ihn aber rief gleich die furchtbare Krankheit vom Jungbrunnen in die elende Wirklichkeit. Und die ertönt nun in den herzzerreißenden „Lamentationen“. Als Albrecht von Haller starb, machte der Begründer der Physiologie noch Beobachtungen an seinem nachlassenden Puls; Heinrich Heine, Künstler bis zuletzt, komponiert seine Agonie. Und als wäre der arme „Lazarus“ nun schon gestorben, feiert er, wie Karl V. in St. Just, am eigenen Sarge einen Trauergottesdienst mit der alten Pracht hebräischer Melodien, denen dann wieder als ein bitterer Nachruf die „Disputation“ folgt — die Krone der satirischen Gedichte Heines mit ihrer wunderbaren Groteske, mit unvergeßlich geprägten Versen.

Dasselbe Buch enthält aber auch die Krone seiner Balladen, das „Schlachtfeld von Hastings“, dessen strenge, schlichte Schönheit auch die Rhetorik der „Grenadiere“ noch in den Schatten stellt; es enthält den „Asra“ mit seiner unvergleichlichen Formulierung stillen, hoffnungslosen Liebeskummers; es enthält jene „Nächtliche Fahrt“ mit dem grausigen Mord, die am nachdrücklichsten die Moral des ganzen Romanzero ausspricht: wohl dem, der stirbt, ehe der Welt Unfläterei ihn beschmutzt, entwürdigt, in den lebendigen Tod geschleudert hat.

Jedem einzelnen Werk hat Heine Vorreden beigegeben, manchen — wie dem „Romanzero“ — auch Nachworte. Sie haben in der Regel die Aufgabe, die Auflösung des ganzen Inhalts in lediglich

subjektive Momentsbekenntnisse zu vervollständigen, oder auch die Angriffe zu verstärken, die jedes Buch enthält. Auch die berufene „Bekehrung“ Heines wird auf diesem Wege mitgeteilt, seine Rückkehr zum Gottesglauben, der wir weder mehr noch weniger Glauben beimessen können als seinen andern Geständnissen. Heine hat in der Geschichte der deutschen Vorrede Epoche gemacht; und in der Tat sind diese charakteristischen Erzeugnisse für seine Prosaschriften fast so bezeichnend wie die „Reisebilder“ für die Werke dichterischer Erfindung.

Alle Prosaschriften Heines haben etwas Unvollständiges — aber was ihnen fehlt, die Fortsetzung oder die Begleitung, das suggerieren sie selbst. Zu seinem Buch über die romantische Schule (1836) oder zu der häßlichen Schrift über Börne (1840) gehört immer noch allerlei, was zwischen den Zeilen steht — aber da steht es auch wirklich. Und so ist es überall bei Heine. Alles was er gibt, ist Bruchstück, aber in eben dem Sinn, in dem alles menschliche Tun und Wissen Stückwerk ist. Wer sich in den Moment versenkt, dem es entsprang, dem wird es voll, rund, abgeschlossen.

Und das gilt auch für Heines scheinbar so zerrissene Persönlichkeit. Fragmentarisch ist seine Welt, fragmentarisch ist seine Existenz, aber was ihr fehlte, hat seine Dichtergabe ergänzt. Heine beschreibt in seinen Memoiren einen Großoheim: „Eine rätselhafte Erscheinung. Er war halb Schwärmer, der für kosmopolitische, weltbeglückende Utopien Propaganda machte, halb Glücksritter, der im Gefühl seiner individuellen Kraft die morschen Schranken einer morschen Gesellschaft durchbricht oder überspringt. Jedenfalls war er ganz Mensch.“ Wir, die wir jetzt wieder die individuelle Kraft, den ganzen Menschen so hoch stellen, werden über den Dichter nicht härter urteilen dürfen als er über diese „rätselhafte Erscheinung“. —

Nur ein Jahr trennt von dem größten Lyriker nach Goethe zwei Dichter, die mit ihm die Grundbedingung des Lyrikers teilen: lebhaftes Empfinden des Moments, der „Zustände“, wie Goethe sich ausdrückt, und deren Art doch die ganze Verschiedenheit zeigt, die zwischen kräftigen Talenten und einer wahrhaft genialen Konstitution besteht: Scherenberg und Hoffmann von Fallersleben.

Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) ist zwar bei weitem der weniger bekannte, sicher aber der bedeutendere von beiden. Scherenberg war ein Talent von sehr begrenzter Fähigkeit, aber wahrlich ein echter Dichter. Seine leidenschaftliche Natur

hatte ihn, wie Holtei und so viele andere Zeitgenossen, erst auf die Bühne, dann in mancherlei praktische Tätigkeit geworfen. Louis Schneider, der Schauspieler, der später Kaiser Wilhelms Vorleser wurde und aus seinem langjährigen Dienst bei dem Herrscher unschätzbare „Memoiren" hinterließ, führte den jungen Poeten in die Berliner Dichtergesellschaft „Tunnel unter der Spree" ein, deren ebenso übermütiges wie in der Kunstverehrung ernstes Treiben Fontane in einem köstlichen Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das literarische Berlin von 1840—1860" meisterlich geschildert hat. Hier ward Scherenberg bald Heros und Mittelpunkt; denn mochten auch Fontane und Strachwitz ihn an dichterischer Begabung erreichen — den Typus des „begeisterten Poeten" vertrat niemand wie er. Ein Träumer, der in dem kleinsten Beamtendienst unerträgliche Fesselung sah; eine ganz auf Empfindung gestellte Natur, die gegen die eigene Familie hart sein konnte, der aber ein Singvogel im Käfig als Sinnbild des gefangenen Dichters unerträglich war; liebenswürdig eitel und liebenswürdig sorg- und harmlos ward er für diese durchweg ernst und tüchtig im Leben stehenden Verehrer der Poesie die Verkörperung der Dichternatur. Der spätere Justizminister Friedberg veranlaßte (1845) die erste Ausgabe seiner Gedichte. Sie erwarben ihm Gönner, aber noch keinen Ruhm. Da erschien 1846 „Ligny", seinem Beschützer Nostiz gewidmet, Blüchers Adjutanten und Lebensretter in jener Schlacht, und mit einem Schlag war er berühmt. Er hatte seine Art gefunden. Rasch folgten „Waterloo" (1849), das beste seiner Werke, dann „Leuthen" (1852), „Abukir" (1854), „Hohenfriedberg" (1869); ein geplantes Gedicht über den Nordpolfahrer Franklin blieb unvollendet, und der sorgsam umformende Dichter ließ die „Waschkörbe voll Polareis" ungenutzt auf den Boden schaffen. Mit der dichterischen Kraft starb auch rasch seine Wirkung ab. Um ihn ward es einsam; von der Welt vergessen lebte er in einem alten niedrigen Häuschen in der Bendlerstraße in Berlin (Paul Lindau hat es in der Novelle „Toggenburg" beschrieben), den Tiergarten vor der Türe, und später in anderen Wohnungen, so idyllisch, so im Grünen, wie die damals erst werdende Weltstadt es erlaubte. Als er dreiundachtzigjährig starb, war der Beifall lange, lange verhallt, den einst durch ganz Deutschland „Rhetoren" mit der Rezitation seiner Gedichte geerntet hatten; und kopfschüttelnd standen die wenigen, die sie noch kannten, vor diesen gigantischen Resten.

Scherenbergs Poesie wurzelt, wie die Heines, durchaus im Augenblick. Sie baut sich nicht, wie etwa die Uhlands oder Geibels auf der breiten Pyramide einer gleichmäßigen Existenz auf, sondern wie eine Rakete schießt sie plötzlich aus der Entzündung eines Momentes hervor. Wenn nun aber Heines Größe darin wurzelt, daß er die ganze Kette sich folgender Momente mit immer gleicher innerer Teilnahme durchlebt und zu einem künstlerischen Ganzen zusammenempfindet, so ist dagegen in Scherenberg noch die alte romantische Vorliebe für den einen pathetischen Moment mächtig. Dem geht er nach; aber den durchlebt er auch mit voller Intensität. All seine Schlachtenbilder und die Mehrzahl seiner Gedichte sind ganz auf eine Explosion gerichtet. Mit leidenschaftlicher Hast steuert er die Regimenter, die Schiffe dem Augenblick der höchsten Spannung zu. In ungeheurer Bewegung vibriert da alles, die Luft, die Augen und Hände zittern; die Sätze werden unverständlich herausgeworfen, einzelne Worte fliegen wie Bomben in die Höhe, die Verse klirren und zerbrechen und drängen sich wie kämpfende Gewehre — und plötzlich ist alles aus, und ein feuriges Schlußwort tönt über das Schlachtfeld. In dieser intensiven Erfassung des Moments liegt seine Originalität.

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798—1874) ergänzt Scherenberg in wundersamer Weise: man möchte sagen, er habe all die Momente aufgelesen, die jener fallen ließ. Eine glückselige Kindernatur, jeden Augenblick ganz bei der Sache wie nur ein Kind beim Spiel, hat der neben Rückert produktivste Lyriker Deutschlands alle Stimmungen durchgekostet, alle Töne nicht bloß nachgesungen, sondern auch wirklich nachgefühlt — nur die echte Leidenschaft blieb ihm versagt. Er dichtet anmutige Kinderlieder, in denen ein glücklicher Vater mit seinen Kindern spielt; die furchtbare Kraft, mit der Scherenberg im „Verlorenen Sohn" seinen Zorn über ein mißratenes Kind ausspricht, lag über seiner Begabung.

Mit Rückert teilte Hoffmann von Fallersleben auch den philologischen Lebensbedarf — bei beiden kein Zufall; ihre Poesie enthält mehr bloße Sprachbeherrschung, als für den Inhalt gut ist. Aber im Gegensatz zu dem einsamen Land- und Familienmenschen Rückert ist er durch und durch Stadt- und Geselligkeitsmensch. Bei aller wissenschaftlichen Arbeit, bei allem Mißgeschick und bei allen auch durch eigene Taktlosigkeit verursachten Konflikten wahrt er sich die ganze breite Behaglichkeit seines Humors. Er singt in allen

Masken und Tonarten, Gassenlieder, Salonlieder, Kinderlieder, alemannische Lieder, Zeit- und Liebeslieder. Und das ganze Volk sang ihm seine besten Lieder nach: „Deutschland, Deutschland über alles" (1841; populär besonders seit 1870), „Treue Liebe bis zum Grabe schwör' ich dir mit Herz und Hand" (1839), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" (1827) und andere. Der riesige Mann mit dem Naturknüppel in der Faust und der halboffenen Weste hat weder Wilhelm Müllers musikalisches Ohr noch Heines künstlerisch abtönende Technik; was er gibt, ist derbe naturwüchsige Improvisation. Aber ein Lied wie „Deutschland, Deutschland über alles" mit seinen mächtigen Trompetenstößen kann doch kaum jemand hören, ohne einzustimmen; man läuft mit, wie bei den marschierenden Soldaten, man schließt sich an, und unsichtbar marschiert der liederreiche Hüne mit dem Patriarchenbart voran.

Wir begreifen es deshalb, daß dieser Alte ein Bundesgenosse der Revolutionsdichter wurde. Seine unruhige, nach dichterischen Momenten lechzende Seele verstand das Feldgeschrei der Jungdeutschen: Bewegung! Bewegung um jeden Preis! in die Stickluft der dumpfen Tage einen kecken Schuß nach dem andern. Wo aber sie sich nur an die Aristokratie der Bildung wandten, ging Hoffmann v. Fallersleben in das eigentliche Volk; und so nahm er die Entwickelung voraus, die in einer neuen Sturm- und Drangperiode von Grabbe zu Freiligrath und von Gutzkow zu Herwegh führte.

Fünftes Kapitel

Sturm und Drang

Man hat das Junge Deutschland oft mit der Romantik und dem Sturm und Drang verglichen, und Berührungspunkte bieten sich zahlreich dar. Genauer noch stimmt aber die Parallele, wenn wir den Genossen des jungen Goethe nicht jene kleine Gruppe allein, sondern die ganze Reihe exzentrischer Persönlichkeiten, die in verschiedenen Gestalten das Dogma der Wirklichkeitspoesie verkünden, gegenüberstellen.

Schon jene gefährliche Neigung zur Scheingenialität, die originalitätssüchtigen Perioden nie mangelt, verbindet die Tage des neuen Geniekultus mit denen der alten „Originalgenies".

Die Dilettanten des Titanismus wachsen heran, die nachgemachten Riesen, die dann um 1840 mit den „Berliner Titanen" Friedrich Rohmer und Genossen den Gipfel des Individualitätsschwindels erreichen. Etwas Ungesundes, Überreiztes haftet den Söhnen dieser Jahre fast durchweg an. Sie wollen, aber sie können nicht. In den vorigen Kapiteln hatten wir geniale Dilettanten zu schildern; jetzt kommen die Dilettanten der Genialität: Maler, die nicht malen können, ohne dabei auch nur witzige Plauderer zu sein wie Wilhelm Hensel; Politiker, die nicht regieren können, die aber auch nicht einmal große Redner wie Friedrich Wilhelm IV. oder geistreiche Schriftsteller wie Radowitz sind. Aber selbst die, deren Begabung und Lebensführung so „echt genial" wie möglich ist, Grabbe, Lenau, haben einen unechten Zug, schielen nach der Wirkung ihrer Exzentrizitäten.

Im Gegensatz zu der Vorliebe Rückerts oder Annetens für die stille Einsamkeit, im Gegensatz zu Heines und Holteis Abenteuern lieben es die Schriftsteller wieder, zusammenzuleben. Aber es wird nicht, wie einst im Hause Stägemann, ein ideales Spiel angestrebt, sondern realste Geselligkeit. Wie die norwegischen Genies in Knut Hamsuns „Neuer Erde", betreiben die Titanen in Berlin die Genialität auf gemeinschaftliche Kosten. Man bewundert und beneidet sich: jeder behorcht und belauert den andern. Auch die Harmloseren tun sich gleich in Gruppen zusammen, um der Welt gegenüber kund zu tun, daß sie „zur Literatur gehören".

Der Geniekultus treibt die wunderlichsten Blüten. Es wäre doch selbst Brentano nicht eingefallen, eine Amtshandlung zu verrichten wie Grabbe, der als Auditeur Offizieren den Eid in weißer Unterhose, schwarzseidenen Strümpfen, den Frack über der rotgestreiften Nachtjacke und Pantoffeln an den Füßen abnahm. Damals beugte man sich vor dieser Genialität. An dem übermäßigen Jubel seiner Bewunderer ist Herwegh zugrunde gegangen, und auch an Lenaus Schicksal hatte die Verwöhnung teil, die seine Verehrer ihm zuwandten. Den Höhepunkt erreicht dann diese Bewegung mit Friedrich Hebbel, der sich von zwei polnischen Studenten auf den Knien anbeten ließ, und mit dem Fanatismus der Anhänger Richard Wagners.

Vielfach erneuen sich Situationen, die wir heut erleben. Karl Bleibtreu hat jene Lehre Heines, daß die „Denker" allein die Welt regieren, bei uns so trotzig aufgefrischt, wie in England Oskar Wilde. Friedrich Rohmer ist fast genau der „geniale Mann", wie ihn Ibsens „Hedda Gabler" und Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" schildern; und Dramen des Ehelebens, wie diese Dichter sie vorführen, haben Rohmer und Hebbel, Richard Wagner und Lenau, D. Fr. Strauß und Fanny Lewald wirklich gelebt. Nur ist es der Mehrzahl unserer heutigen Autoren ungleich ernster um die Sache der Kunst; von ihrem Ringen mit der Form, von ihrem Suchen nach neuem Inhalt ist bei den meisten großen Talenten dieser Zeit so wenig zu merken wie etwa bei dem leichtlebigen und lustigen Anekdotendichter August Kopisch (1799—1853), dem Entdecker der blauen Grotte, der eine Art Hoffmann von Fallersleben für die „höhere Gesellschaft" war, oder bei dem durch und durch epigonenhaften Lyriker und Halbepiker Karl Egon Ebert (1801—1882), der nur ein weniges besser dichtete als Gustav Schwab.

Freilich fehlt es nicht an Ringenden und Suchenden. Aber ihr Grübeln richtet sich auf andere Dinge als auf literarische Ziele. Das ist neben so viel Unechtem in dieser Zeit das Bedeutende; ein fanatisches Verlangen, die Rätsel der Schöpfung zu lösen; eine leidenschaftliche Sehnsucht nach dem einen hohen, vollendenden Moment, in dem Gott dem Menschen seine Geheimnisse verrät. Diese Sehnsucht war es, welche den strengen Dichter des „Merlin" mit dem liederlichen Grabbe verband, welche den frommen Kerner zum Freund des Gottesleugners Lenau machte.

Zwei charakteristische Gestalten stehen an der Schwelle des neuen Jahrhunderts: Hellmuth von Moltke (1800—1891), der Begründer der neuen Strategie, und Johannes Müller (1801 bis 1858), der Vater der modernen Physiologie, fast könnte man sagen der modernen Naturforschung. Johannes Müller verehrte Goethe und pries die wissenschaftliche Phantasie des großen Dichters; Moltke hat selbst Novellen geschrieben, etwa in Tiecks Art. Beide sind aber auch darin Söhne ihrer Zeit, daß sie über das Weltproblem grübeln, das Alexander von Humboldt fröhlich ignoriert, das sogar Ranke noch vorsichtig umschritten hatte. Die Einheit der mannigfaltigen Bemühungen J. Müllers findet ein Biograph darin, daß er den „Plan der Schöpfung" suchte; und daß ein wissenschaftliches Rätsel ihn verfolgte, soll zu seinem Selbstmord beigetragen haben. Moltke aber hat noch im höchsten Greisenalter tiefernste Gedanken über Gott, Leben, Religion aufgezeichnet, und eine stille Versenkung in die Natur der Dinge war bei ihm wie bei Goethe der Urgrund seiner im kampferfüllten Leben gewahrten Seelenheiterkeit.

Neben die beiden exakten Forscher treten zwei spekulierende Philosophen, einer freilich gleichzeitig selbst ein Großmeister der exakten Forschung. Doch die Verdienste, die sich G. Th. Fechner (1801—1887) um Psychophysik, empirische Ästhetik, Galvanismus erworben hat, berühren uns nicht; auch seine Gedichte und die ziemlich zahme Satire, in der „Dr. Mises" als Erbe der sächsischen Humoristen Rabener und Weiße erscheint, würden ihm einen Platz in der Literaturgeschichte nicht sichern. Wohl aber gehört er dahin als Typus: der rastlos bewegte Gelehrte, den ein poetisches Bedürfnis, verwandt zu sein mit allem in der Natur wie der Faust der Szene „Wald und Höhle", dazu brachte, Tieren und Pflanzen Seelenleben zuzuschreiben; der, halb Philosoph und halb Dichter, der Ansicht des Tages trotzig seine Lehre vom Leben nach dem Tode gegenüberstellte und in lyrisch bewegten Schriften sein neues Evangelium verkündete. Wie er, bekehrte sich G. Fr. Daumer (1800—1875) zum Glauben, er ein Dichter durch und durch, ein Meister der Übersetzerkunst und in seinen Ghaselen ein glücklicherer Schüler der Orientalen als irgendein anderer Nachfolger Platens, ein unermüdlicher „Hungerleider nach dem Unerreichlichen", der in seiner Sehnsucht nach neuer, tieferer Erkenntnis von dem Irrglauben, das älteste Christentum sei Kannibalismus gewesen und

die Messe ursprünglich ein Menschenopfer, zum gläubig-katholischen Mariendienste gelangte, in Religionsgeschichte, Philosophie, Mystik immer von neuem auf den Urgrund menschlicher Dinge zu tauchen bemüht.

Ein gläubiger Bekenner wie Fechner, ein Dichter geistlicher Lieder wie Daumer, hat auch Philipp Spitta (1801—1859) manche religiöse Wandlung durchgemacht, ehe der Schüler Tholucks, ähnlich wie in der Genieperiode Christoph Kauffmann, zur ausgesprochenen Orthodoxie gelangte. Der Sohn eines Hugenotten und einer getauften Jüdin, war er als Jüngling mit Heine befreundet gewesen; auf der Universität hatte er, ganz im Stil der Epoche, einer dichtenden „Tafelrunde" angehört, in der die Mitglieder, wie im Berliner „Tunnel", Gesellschaftsnamen im Stil der alten Akademien und Sprachgesellschaften führten; Spitta hieß „Adelreich". Als Hauslehrer in Lüne bei Lüneburg dichtete er die meisten und besten seiner Lieder; 1833 erschien zuerst seine bekannte Sammlung „Psalter und Harfe" und eroberte sich rasch einen weiten Leserkreis. Es ist bis heut' wohl die verbreitetste Sammlung neuerer geistlicher Lieder in Deutschland geblieben. Aber diese Popularität verdankt sie nicht bloß ihren Vorzügen: kindlicher Frömmigkeit und gefälligem Tonfall, sondern auch ihren Schwächen. Neben den geistlichen Gedichten der Annette von Droste oder der Luise Hensel, neben der Prosa Tholucks oder den Bildern Ludwig Richters erscheinen Spittas Gedichte flach und oft gemacht. Er vergreift sich leicht im Ton und beginnt etwa „Das Lied vom Sterben" mit Klängen eines Studentensangs:

Stimm' an das Lied vom Sterben,
Den ersten Abschiedssang.

Am glücklichsten ist er in kurzen, epigrammatisch zugespitzten Gedichtchen; seinen Ruhm aber verdankt er vielmehr leicht singbaren Verspredigten wie „O selig Haus, wo man dich aufgenommen", „Ich und mein Haus, wir sind bereit". Wie Hoffmanns von Fallersleben Lieder dürfen die seinen nicht gelesen werden, gesungen denkt man sie sich — am liebsten diese von einem umherziehenden Chor frommer Knaben, wie jene von der fröhlichen Tafelrunde am Kommerstisch.

Ein Verehrer kindlicher Frömmigkeit (wie Justus Möser und die pietistischen Bundesgenossen der Stürmer und Dränger, wie die älteren Romantiker) ist auch Bogumil Goltz (1801—1870),

mit dem wir aber den „Originalgenies“ vom neuen Typus schon um ein gut Teil näher kommen. In seinem Leben zeigt er jene Unfähigkeit, sich mit den realen Verhältnissen zu vertragen, die für Grabbe und Lenau so charakteristisch ist. Als hoher Vierziger greift der gescheiterte Landwirt (1846) zur Feder, Autodidakt durch und durch und mit dem ganzen Mangel an Selbstkritik, der diese auszuzeichnen pflegt. Sofort ist der Erfolg da: man war entzückt von der herzerfrischenden Grobheit des Mannes und von seinen wundersamen Stilkünsten. Nun tritt er, wie es sich damals bei den Literaten fast von selbst versteht, seine großen Reisen an, durchstreift Europa und Ägypten, von wo er eins seiner bekanntesten Bücher, den „Kleinstädter in Ägypten“ (1853) heimbringt. Ruhelos ist er auch zu Haus, mehr noch von dem steten Bedürfnis, eine Rolle zu spielen, geplagt, als von andern Sorgen; wie Lawrence Sterne, mit dem man ihn auch wegen der barocken Mischung von Empfindsamkeit und burleskem Humor zusammenstellen kann, ein gefürchteter Gast, der nicht leicht wieder aus dem Haus wich, das ihn einmal aufgenommen hatte; genial-unordentlich und geistreich-bissig wie Clemens Brentano, und im Innersten voll melancholischer Sehnsucht nach der verlorenen Jugend. Bewegt klagt er selbst darüber, daß „der arme Fünfziger den Humoristen spielen muß“, und am besten gelingen ihm wehmütig-humoristische Erinnerungsbilder, in denen er die seltsamen Originale seiner Heimat: pensionierte Oberste, arme Dorfpfarrer, und besonders gern und gut alte Scheuerfrauen und Hökerinnen zu riesenhaften Karikaturen umgestaltet. Sein nach dem „Buch der Kindheit“ (1847) bestes Werk, die „Typen der Gesellschaft“ (1860) ist nur in diesen Partien lesbar. Sein Stil, unruhig, hastig, voll gesuchter Wortbildungen, dick unterstreichend, erinnert an den seines Landsmannes und Vorbildes Hippel, mit dem er auch die gern betonte „Schämigkeit“ teilt, die Furcht, seine besten Gefühle zu nackt zu zeigen.

Doch all diese Namen führen erst in den Vorhof unseres Jahrzehnts. Wir nennen Grabbe, und wir sind in seinem Innersten.

Christian Dietrich Grabbe (1801—1836) ist neben Lenau, ja noch mehr als dieser der typische Dichter dieses Zeitraumes. Eine große Begabung verfällt durch Geniespielerei in Entartung; ein vielbewunderter Neuerer stirbt im Elend, da er gerade sein Bestes zu geben im Begriff ist. Das ist der Dichter, wie ihn sich

die Zeit vorstellt; so hat ihn der junge Freiligrath besungen und mit dem berühmten Vers: „Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel" die Lehre vom angeborenen Dichterelend an seinen Namen geheftet. Und jene wilde Literaturgeschichte, die jedesmal aus dem „Salon des refusés" den Ehrensaal macht, ruft ihn nach Günther, Bürger und Lenz als vierten Hauptzeugen für die Schlechtigkeit der Welt an, die ihre größten Herzenskinder verkommen lasse. Der Spruch ist ungerecht bei Bürger, ungerechter bei Lenz, am ungerechtesten bei Grabbe. Kritik und Publikum haben wahrlich an Kleist, Grillparzer, Anzengruber, Hauptmann genug gesündigt; Staat und Fürsten haben sich wegen Fritz Reuter, die „Gesellschaft" hat sich wegen Gottfried Keller reuig an die Brust zu schlagen. Grabbe ist nur an sich selbst zugrunde gegangen.

Er ist (11. Dez. 1801) in einem der kleinsten Kleinstaaten, in Detmold, geboren, der Sohn eines Zuchthausverwalters und einer ungebildeten, aber tüchtigen Frau. Ob die Atmosphäre des Zuchthauses auf das Kind einwirkte, daß er später so gern Schurken zeichnete? Die Eltern ermöglichten ihm das Studium; aber auch er will auf die Bühne wie Holtei, wie Scherenberg; es zieht sie dahin, wo sie eine große Rolle spielen, mehr als sie sind, scheinen können. 1822 geht er nach Berlin und kommt dort in die Literatenkreise, in denen auch Heine verkehrte. Hier erhielt er die Richtung auf gesuchte Genialität. Unbeholfen von Haus aus, brauchte er sich nur ein wenig in der Gewohnheit auszubilden, alles anders zu machen als andere Menschen. So erzog er sich zum „Naturgenie" und erregte Aufsehen durch dunkeln Ursprung und unbehilfliche Manieren. Die französische Romantik, deren größter Dichter, Victor Hugo (1802—1886), nur ein Jahr jünger war als Grabbe, gab in ihren freundschaftlichen Symposien, die sie so eifrig pflegte wie Scherenbergs Freunde, die Parole aus: „épater le bourgeois": „den Philister verblüffen". Das war auch Grabbes Hauptaugenmerk. Er fragt sich fortwährend, ob er auch Kopfschütteln erregen wird. Aus dieser Tendenz schießt (1822) sein „Herzog Gothland" hervor, eine wüste Nachahmung von Kleists „Familie Schroffenstein", in der der scheußliche Neger aus Shakespeares Jugendstück „Titus Andronicus" die Hauptrolle erhält. Wie bei Victor Hugo baut sich alles auf gesuchten Antithesen auf: ein edler Mann wird aus Liebe zur Gerechtigkeit zum fürchterlichen Verbrecher; und in der Hütte, in der der alte Goth-

land seinen Sohn „wie ein Huhn schlachten will", singt dessen Gattin vorher den „alten Trinkspruch": „Pflücket die Rose, eh' sie verblüht". Auch die gotteslästerlichen Rodomontaden in dem seinerzeit berühmten Monolog des Haupthelden erinnern durch die Kühnheit ihrer Vergleiche und die Hohlheit ihrer Gedanken an die ärgsten Phrasen, zu denen Victor Hugo sich je verirren konnte. Die Sahara ist ein Brandmal, das die Sonne der Erde eingebrannt hat; wenn es donnert, ruft Gothland: „Ei, wie die Ohrwürmer rumoren", oder „Horcht! das sind die Fußtritte des Schicksals"; und die Jahreszeiten nennt er „ein ewiges Fratzenschneiden der Natur".

Das Stück imponierte sogar Ludwig Tieck. In den Kreisen der Genialen verstärkte Grabbe den Eindruck durch das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" (1822). Es ist sehr witzig und sehr charakteristisch mit seinem literarischen Spott, mit dem Hohn auf die Naturforschung der Zeit (dem, viel zahmer, auch Fechner Ausdruck gab), mit den Typen des Dichters, der nicht dichten kann, und des für ein Wunderkind ausgegebenen Dorftrottels. Am Schlusse kommt mit gut romantischer Selbstironie, die hier freilich gallenbitter geworden ist, „der vermaledeite Grabbe" angehinkt: „Er ist so dumm wie ein Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts". Dabei ist Grabbe schon längst als versoffener Schulmeister in dem ganzen Stück der Hauptakteur gewesen.

Er geht nach Leipzig und zu Tieck; dann kehrt er in „das verwünschte Detmold" heim und weckt seine armen Eltern aus dem Schlaf; mit Recht hebt ein Literarhistoriker es als charakteristisch hervor, wie er da, um sich des Weinens zu erwehren und keine Iffland'sche Szene aufzuführen, zur plumpsten Grobheit griff. So ist er immer: innerlich schwach, spielt er den starken Mann, und seine Roheit ist nicht einmal naiv wie die Christian Daniel Schubarts oder Heinrich Leos.

Er wird Advokat, Militärauditeur, verheiratet sich und zwar so unglücklich wie möglich. An seiner Begier, den Kleinstädtern durch Genialität zu imponieren, ändert das nichts. Schließlich muß er pensioniert werden, was in mildester Form geschieht. Er geht zu Immermann nach Düsseldorf (1829) und findet an ihm einen treuen Berater und Helfer; da sticht es ihn, den Freund hinterrücks wegen seiner Vornehmtuerei zu verspotten. Wie ein aufgegebener Kranker kehrt er heim und stirbt in den elendesten Verhältnissen.

Nicht daß Grabbe wirkliche Genialität besaß, war sein Verhängnis, sondern daß sie nicht ausreichte. Mit gesuchter Großtuerei gab er sich in seiner ersten Periode aus, der noch das Fragment „Marius und Sulla“ (1824) angehört, und vor allem die Tragödie „Don Juan und Faust“ (1824). Es war so recht ein Grabbescher Gedanke, alle Don Juans und alle Fauste einfach durch Kombination beider Gestalten zu überbieten. Dabei ist keine von beiden zu ihrem Recht gekommen. Dazu ein Netz zweckloser Erfindungen, wie es auch Lenau in die gleichen Fabeln getragen hat, Nachahmung von Byrons Manfred, tönende Phrasen.

Rasch macht der Dichter dann eine zweite Periode durch: die der Hohenstaufentragödien „Barbarossa“ (1829) und „Heinrich VI.“ (1829). Sie haben so wenig wie die seines Freundes Immermann oder gar Raupachs dramatisierte Vorlesungen dauernde Bedeutung. Aber sie erzogen den Dichter zu einer strengeren Kunstform. Er macht Studien über historisches und Lokalkolorit, die er bei „Marius und Sulla“ noch nicht (so wenig wie eine Einheit des Stils) nötig gefunden hatte.

Und so kommt er zu den wenigen Versuchen seiner dritten und letzten Periode. Es sind die realistischen Schlachtendramen „Napoleon oder die hundert Tage“, „Hannibal“, „die Hermannsschlacht“. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Grabbes dauernde Bedeutung lediglich in diesen genialen Skizzen liegt. Von hier führt ein Weg über „Dantons Tod“ von Georg Büchner zu Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ und weiterhin in die Zukunft zu dem realistischen Historiendrama einer neuen Zeit.

Das Geschichtsdrama früherer Epochen hatte die „idealen Momente“ völlig aus dem Zusammenhang mit dem gewöhnlichen Leben herausgelöst. Shakespeare hatte wohl in einigen seiner Königsdramen und ein wenig auch im „Coriolan“ und „Julius Cäsar“ die breitere Existenz herangeholt, auch wo sie mit der heroischen Handlung nicht direkt zusammenhing; im Grunde war aber doch Schiller der erste, der im „Wallenstein“ (nicht nur im „Lager“) und vor allem im „Tell“ den historischen Moment in seiner vollen Ausdehnung darzustellen suchte. In demselben Augenblick, in dem ein Geßler wütet und die Bedrückten sich erheben, spielt sich ruhig und fast unberührt überall noch eine weite Fülle von Leben ab: Fischerknabe, Hirt und Alpenjäger gehen ihrem täglichen Gewerbe nach, und barmherzige Brüder ziehen betend

und singend einher. Die Auffassung des „Volkes" war eben von Grund aus geändert, seit es in der französischen Revolution als aktiver Held aufgetreten war gegen die Großen. Bei Shakespeare ist „das Volk" wenig mehr als ein Clown, in Goethes „Egmont" ein liebeswürdiger Narr — bei Schiller eine ernste, ja große Persönlichkeit. Aber Schiller hatte immerhin noch auch auf diese Szenen des festen Hintergrundes das historische Kolorit der Vorderkulissen abfärben lassen. Nicht so Grabbe. Er dreht die Sache um. Nicht das historische Faktum ist die Hauptsache, der die Schilderung des Milieus nur als Grundlage dient; sondern im Gegenteil: die Gesamtzustände sind die Hauptsache, die durch das historische Faktum nur heller beleuchtet wird.

Es ist also völlig irrig, wenn man in den niederländischen Genrebildern dieser Dramen müßiges Außenwerk sieht. Daß der Junge auf dem Markt von Karthago Thunfische zum Verkauf ausruft, hat freilich mit Hannibals Schicksalen nichts zu tun; daß der Berliner in der Schlachtreihe Witze reißt, entscheidet nicht das Geschick Napoleons. Aber in letzter Linie sind es nach Grabbe doch die Straße von Berlin und der Markt von Karthago oder tausend ähnliche Straßen und Märkte, um deretwillen die Kriege geführt werden. Sie bleiben; Hannibal und Hermann und Napoleon sterben. Es klingt hier etwas von Annettens Dogma an, von der Schwäche der Großen gegenüber der Macht der Kleinen; und unsichtbare Fäden schlingen sich von Grabbes „Napoleon" herüber zu Tolstois „Krieg und Frieden", wo ebenfalls der beliebige Mann aus dem Volk der Held ist und Napoleon nur ein Grillparzerscher Rustan, ein Träumer und Traumheld. Nur aber spielt bei Grabbe in die große Konzeption wieder der Geniekultus herein. Der Heros soll doch Heros bleiben, wenn auch das heroische Moment in eine Kette trivialer Momente eingebunden wird. Ja der Held ist nicht einmal wie bei Heinrich v. Kleist oder Wilibald Alexis der Gipfel, der organisch aus dem breiten Gebirge hervorwächst. Er bleibt doch isoliert und irrt wie ein Fremder in der Welt umher, unter die gar nicht geniale Menschheit verirrt wie ein vom Himmel gefallener Meteorstein. Sie verstehen ihn nicht. Hannibal muß sich von dem lächerlichen Despoten Prusias Vorlesungen über Strategie halten lassen — etwa wie Grabbe selbst in seinem Aufsatz „Über die Shakespearomanie" dem Abgott seiner Jugend wegen mangelhafter Komposition und anderer Gebrechen den Text gelesen hat. Hermann möchte mit

seinem Heer Rom zertrümmern, aber seine Leute sehen nur ein paar Meilen weit und ziehen den Siegesschmaus auf dem Schlachtfelde vor; Napoleon wird durch „Verräterei, Zufall und Mißgeschick“ seiner Umgebung gestürzt. Aber das Kleine geht weiter und jubelt an der Leiche des Löwen. „Hoch Prusias, größter der Könige!“ rufen die Höflinge nach Hannibals Tod; Hermanns Sieg beschleunigt den Tod des Augustus und spielt dadurch dem Heuchler Tiberius das Zepter in die Hand; und Waterloo bedeutet eine Zeit „voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes. Von gewaltigen Schlachttaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Konvenienzbesuchen hoher Häupter, von Komödianten und Geigenspielern“. Grabbe kannte seine Zeit; er wußte, welche Epochen auf den Rücktritt gewaltiger Zwingherren zu folgen pflegen.

Hat nun diese Auffassung, die die gewaltigen Explosionen der Weltgeschichte in den Gang der ruhig gleichmäßigen Gesamtentwickelung nur wie Intermezzi einschaltet, etwas Großartiges, so fehlt Grabbe wieder in der Ausführung dadurch, daß er auch die großen Momente selbst auf gleichem Fuß mit alltäglichen Vorgängen behandelt. Er hielt sich selbst für einen großen Strategen — wie heut der ihm mehrfach verwandte Bleibtreu — und verweilte mit besonderer Lust in der Ausmalung der Gefechte. Wenn nun aber hier rechts Napoleons General Graf Lobau, links Bülow von Dennewitz hält und auf das Kommando des einen: „Schießt!“ der andere erwidert: „Gleichfalls“, so wird durch diese Negation der tatsächlichen räumlichen Abstände beider Schlachtreihen, durch dies Unterdrücken des Lärmes, der dem einen Feldherrn jeden Bezug auf Worte des andern unmöglich machen muß, das heroische Messen der Kräfte zweier Heere, zweier Völker zu einem Schachspiel zwischen A und B herabgesetzt. Aber alle Überzeugung von der geringfügigen Rolle des Einzelnen kann die Tatsache, daß es heroische Momente gibt, nicht wegschaffen; und deshalb schlägt der Realismus hier, wie so leicht, in tendenziöse Unwahrheit um.

Grabbe ist aber auch hier Prophet. Gegen die „Poesie des Kampfes“ richtete sich die bittere Desillusionsliteratur der nächsten Jahrzehnte. Wenn Beyle-Stendhal (1783—1842) in seinem Roman „la Chartreuse de Parme“ dieselbe Schlacht von Waterloo als ein wüstes Durcheinander unfähiger Führer und hilfloser Massen schildert, wenn Prosper Mérimée (1803—1870) seinem Bericht über

die Erstürmung der Schanze die ironischen Worte beifügt: „Die Soldaten schrien so laut „Vive l'empereur!", wie man es gar nicht hätte erwarten sollen, nachdem sie schon soviel geschrien hatten" — so bewegen beide sich auf derselben Bahn, die in Deutschland Grabbe zuerst und auf lange allein eingeschlagen hat.

Ohne die Verwüstung, die krankhafte Genießpielerei in seinem Leben und in seiner Kunst anrichteten, hätte Grabbe das schaffen können, was Hebbel in der „Judith" vergeblich anstrebte, was Hauptmann in den „Webern" erreichte: ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils. Grabbes „Hermannsschlacht" wirkt trotz aller Bizarrerien und Unmöglichkeiten, und ihr oft brutaler Realismus ist erträglicher als der blasse Idealismus in Klopstocks Drama gleichen Inhalts, muß man auch Kleists Werk himmelhoch über beide stellen. Aber er konnte über diesen vielversprechenden Entwurf nicht mehr hinauskommen. Auch hierin ist er eine typische Figur. Es beginnt wieder eine Epoche der Fragmentendichter. Es beginnt auch eine Zeit, in der den Dichtern das Leben, halb gelebt, zerbricht. Nur zu oft führt das Bedürfnis, sich über das gegebene Maß zu steigern, zur wirklichen Gewohnheit der Berauschung. Wie Grabbe ist sein Nachfolger Griepenkerl im Trunk untergegangen. Fast im gleichen Jahre sind der originellste Schriftsteller Amerikas, Edgar Allan Poe (1809—1849), und der größte Lyriker Frankreichs, Alfred de Musset (1810—1857), geboren, denen beiden dies Ende bestimmt war; es hat Fritz Reuter (1810—1874) gedroht, und eine kurze Zeit lang schien selbst für Ferdinand Freiligrath (1810—1876) die Champagnerfreude verhängnisvoll.

Charakteristisch ist auch Grabbes Kopf: eine mächtige Turmstirn über einem kleinen, unedel geformten Untergesicht. Das Übergewicht des Denkens und Grübelns gegenüber der schönen Harmonie im Angesicht Goethes und Schillers, Rückerts oder Eichendorffs bildet sich schon äußerlich ab. Die „mächtige Stirn" wird als hervorragendste Eigenheit auch in der äußeren Erscheinung an Büchner und Griepenkerl, die beide Grabbe so nahe verwandt waren, geschildert; und noch deutlicher ist dies Überwiegen der Stirn dann bei Hebbel, dessen Stirn den übrigen Kopf völlig erdrückt. Auch bei dem berühmten Kritiker Frankreichs, auf den die Gegenwart so oft zurückkommt, bei Ste. Beuve (1804—1869) zeigt sich die gleiche Seltsamkeit, sogar bis zur Karikatur gesteigert; und gemildert tritt

sie wieder bei jungen Dichtern unserer Tage auf, bei Gerhart Hauptmann, bei Stefan George.

Als eigentliche Nachfolger Grabbes sind Robert Griepenkerl (1810—1868) und Georg Büchner zu betrachten; doch blieb jener ganz ein fragmentarisches Genie. Viel bedeutender ist Georg Büchner (1813—1837), eine der interessantesten Figuren in dem gärenden Chaos dieser Zeit. Der Bruder Ludwig Büchners (1824—1899) vertritt in der Poesie den Materialismus viel genialer, wenn auch viel weniger wirksam als der Autor von „Kraft und Stoff" in der Populärphilosophie. Als notwendige Reaktion gegen die Überspannung des Idealismus in der Naturphilosophie erhob sich gerade damals der leidenschaftlich negierende Materialismus: zwischen die Geburtsjahre der Brüder Büchner fallen die seiner eifrigsten wissenschaftlichen Begründer, Karl Vogt (1817—1895) und Heinrich Czolbe (1819—1873). Georg Büchner lebt diesen Umschlag in sich selbst durch. Als Romantiker beginnt er und schreibt schon als Gymnasiast zwischen Diktate über die antike Literatur „mit zollhohen Buchstaben": „Lebendiges! was nützt der tote Kram!" Diese Leidenschaft für das Lebendige nimmt nun aber bei ihm die gleiche Entwickelung, wie in der Literaturgeschichte überhaupt: von der Naturschwärmerei einer Bettina gelangt er zu dem Naturstudium eines Johannes Müller. Er wird Anatom und Physiolog. Und nun lernt er das vielgepriesene „Leben" in der Küche kennen, wo es zubereitet wird. Das animalische Leben des Menschen führt ihn weiter zu dem animalischen Leben des Staates. Er wird glühend-eifriger Politiker, und indem er die Funktionen seines heimischen Staatslebens so genau unter Seziermesser und Mikroskop nimmt wie die der Fischmuskeln, packt ihn hier wie da ein ungeheurer Ekel. Das Großherzogtum Hessen, dessen Bürger er wie Karl Vogt war, lag damals unter der Herrschaft drückendster Reaktion, die 1830 zu einem Bauernaufstand in Oberhessen führte. Das höhere Beamtentum bildete eine eng verschwisterte Clique, deren verhältnismäßig hohe Gehälter für das ausgesogene Land drückend waren. Zu den Freiheitsbestrebungen im ganzen Deutschland kamen soziale Momente verschärfend hinzu. Georg Büchner war ein Mann der Wissenschaft, in seinen persönlichen Prinzipien strenger Idealist, von reinstem Lebenswandel in einer vielfach verlotterten und oft prinzipiell unsittlichen Zeit, vor allem ein weiches Herz voller Mitleid, wie alle seine Freunde bezeugen. Was er sah,

griff ihm ans Herz. Wie gegen den Ekel an den niedersten Funktionen des „Lebens", so wappnete er sich gegen den an den Fäulniserscheinungen des öffentlichen Lebens mit Härte. Er schien verschlossen und hochmütig als Mensch; er spielte ein wenig Marat als Politiker. Doch war es nicht nur gespielt, wenn er sich mit Gefahr des Todes in politische Verschwörungen einließ; auch nicht, wenn er im Gegensatz zu der aristokratisch-liberalen Bourgeoisie mit seinem „Landboten" (1834) die erste sozialistische Flugschrift erscheinen ließ. Dem Physiologen, dem Materialisten war es natürlich, eine Heilung auch der Volkskrankheiten mit der „Magenfrage" zu beginnen, in den niedersten Muskeln und Geweben die eigentlichen Träger der Leiden zu sehen, die an den höheren Organen nur zum deutlichen Ausdruck kommen.

Aus solchen Anschauungen heraus ist Büchner auch in der Kunst unser erster konsequenter Realist geworden. Er hat ein Novellenfragment „Lenz" (1836) hinterlassen. Mit größter Feinheit schildert er hier, wie sich in jenem unglücklichen Dichter, der den verkannten Genies ein Heros zu werden begann, der Wahnsinn entwickelt. Die wechselnden Lebenszustände, die Einwirkungen von Licht und Dunkel, Ruhe und Anregung, freundlicher Behandlung und herrischen Aufforderungen werden mit unnachahmlicher Sicherheit geschildert. Lenz wird ihm aber zugleich ein Typus des rechten Dichters überhaupt, und ihm legt er seine charakteristische Kunstlehre in den Mund. Besser ist das Dogma des Realismus niemals formuliert worden.

Lenz sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon; doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten; in Shakespeare finden wir es, und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Goethe manchmal entgegen. Alles übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wollte man idealistische Gestalten, aber alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen,

kaum bemerkten Mienenspiel. Er hätte desgleichen versucht im „Hofmeister" und den „Soldaten". Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich; nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgeblättert, verändert. Man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen, und dann alt und jung herbeirufen und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen. Man muß die Menschen lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck, als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußeren hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegenschwillt und pocht.

Ich habe die Stelle so ausführlich hergesetzt, weil sie nicht bloß das Wollen jener Zeit mit seltener Klarheit begründet, sondern auch für den Realismus unserer Tage unschätzbar ist. Wir erkennen hier, wie der Pessimismus dieser Realisten in letzter Linie doch auf eine leidenschaftliche Freude am Leben, an der „unendlichen Schönheit" des Seins zurückgeht. Sie hassen den Idealismus nicht, weil er unwahr sei, sondern weil er die Welt, die Gott gemacht hat, verachtet. Was lebendig ist, scheint ihnen der künstlerischen Nachbildung würdig; ja gerade in den leisesten Zuckungen, dem kaum bemerkten Mienenspiel belauschen wir das Leben selbst am innigsten. Indem sie sich aber mit dieser Andacht in das Kleinste und Gewöhnlichste versenken, empört sich doch wieder der ererbte und anerzogene Schönheitssinn gegen dies Leben selbst, und es ertönen Worte der Verwünschung über die animalischen Funktionen des Menschen, wie sie nur irgend der religiöse Idealismus mittelalterlicher Asketen oder Swifts finden konnte. Die gleiche Verbindung von Realismus und Ekel am Leben haben in unseren Tagen vor allem Huysmans und Maupassant über ihre Werke gebreitet.

Büchners Historiendrama „Dantons Tod" (1835) geht aus diesen Voraussetzungen folgerecht hervor. Grabbe nahm noch das Genie aus der Reihe der alltäglichen Erscheinungen aus; Büchner streicht auch diese Ausnahme:

Ich fühlte mich vernichtet unter dem gräßlichen Fanatismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem

verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.

Und in diesem Sinne schreibt nun der Revolutionär sein Revolutionsdrama. Er lebte bereits als Flüchtling in der Fremde, in Straßburg, wo er eifrig studierte; bald darauf ist er in Zürich gestorben. Er hielt fest an seinen politischen Idealen, er begehrte nach wie vor eine Heilung der kranken Menschheit, als deren Hauptplagen er Machthaber und Beamtenschaft ansah; aber in dem Anstürmen vereinzelter „Heroen" sah er nur „ein Puppenspiel". Deshalb wird „Dantons Tod" fast zu einer heroischen Tragikomödie. Mit der gesuchten Geistreichigkeit der Konventsmänner, die ohne ein Bonmot auf der Zunge weder köpfen noch sich köpfen lassen konnten, würde die wilde Szenenreihe noch „echter" wirken, litte nicht schon Büchner an der Krankheit so vieler neuerer Realisten: an dem Mißbrauch „echter Dokumente". Ausdrücke, Reden, die für Danton oder St. Just belegt sind, müssen verwendet werden, und gerade sie wirken oft wie aufgesetzte fremde Zutaten, weil die übrigen Worte der Figuren von Büchner stammen und nicht von ihnen selbst.

Die Ergänzung zu „Dantons Tod" bildet das Fragment „Wozzeck". Dem heroischen Trauerspiel steht das bürgerliche gegenüber. Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet, ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt; er ist das Volk selbst, und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber. Für den Doktor ist er nur ein Experimentierobjekt; der dicke Hauptmann, der weinen muß, sobald er an seine eigene Güte denkt, hält ihm Moralpredigten; inneren Anteil, Verständnis haben die „Gebildeten" nicht für ihn. Seine Geliebte, ein trotziges, sinnliches Wesen, läßt sich von der animalischen Prachterscheinung des Tambourmajors verführen; der Verführer höhnt noch den armen Betrogenen. Die Charaktere aus dem Volk und der Hauptmann sind glänzend gezeichnet; der Doktor ist ein Zerrbild, voll Selbstironie des experimentierenden Natur- und Menschenforschers. Mit Meisterschaft ist wieder die Zerrüttung im Gehirn Wozzecks geschildert, wie der Mordgedanke in ihm Wurzel faßt, wie er widersteht und unterliegt; und das

fröhliche Spielen des als Waise hinterlassenen Kindes bildet den grellen Schlußakkord. — Wie „Dantons Tod“ ist dies Bruchstück mit wilden Zynismen übersät, aus denen die Verzweiflung des am Leben haftenden Realisten über die Unsauberkeit des Lebens herausklingt wie aus Heines „Nächtlicher Fahrt“. Der groteske Humor der Handwerksburschenpredigt weist dem tiefernsten Satiriker einen Platz in der berühmten Reihe hessischer Humoristen, Merck, Lichtenberg, Niebergall, Karl Vogt an; schade, daß er sich durch ein Preisausschreiben verleiten ließ, auch noch in einem romantischen Lustspiel „Leonce und Lena“ die Wortwitze und gesuchten Versteckspiele des „Ponce de Leon“ und ähnlicher Produktionen nachzuahmen.

Eine andere Natur als bei diesem verzweifelnden Menschenfreund und Patrioten, eine andere Natur auch als bei Grabbe mit seiner Sucht zu imponieren hat der Zynismus Johann Nestroys (1802—1862). Sein Zynismus entspringt weder der Notwehr noch dem Übermut, sondern einfach angeborener Gemeinheit. Man darf dies Wort nicht scheuen, wenn man den Antipoden Raimunds charakterisieren will. Wie Raimund ist Nestroy aus dem Wiener Possentheater hervorgegangen und hat sich als Schauspieler zuerst auch in ernsten Rollen versucht. Die Posse hat er heruntergebracht wie das Schauspielertum; jedes höhere Element hat er so höhnisch abgewiesen, wie Raimund es aufsuchte. „Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen ‚Ah‘ im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Schmutzfaß entladen,“ erzählt Fr. Th. Vischer aus eigener Anschauung. „Damals sagte Hebbel von ihm: ‚Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie.‘ Die Zuhörer waren hochbeglückt.“ Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. Wie nach der Volkssage der Teufel nichts schaffen, aber alles nachmachen kann, so war Nestroy zum Parodisten geschaffen. Seine berühmtesten Leistungen gehören hierher. Es liegt in all seiner Parodie eine gewisse zynische Ehrlichkeit, ja eine Art Naivität und Blasiertheit. Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichsten Genüsse. Es war weniger Witz als blutige Wahrheit, wenn er sagte: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich habe mich noch selten getäuscht.“ Deshalb mißlingen ihm auch die edlen Männer und guten Weiber

so kläglich; gutmütige Mädchen (wie die Netti im „Kampl") stehen nicht so ganz außerhalb seiner Fähigkeit. Er war selbst bei allem Zynismus nicht ohne Gutmütigkeit, besonders ein freigebiger Helfer; er lebte wie ein rechter Philister, war im Gespräch scheu und schüchtern und ließ sich von der Schauspielerin, mit der er (wie Raimund) in wilder Ehe zusammenlebte, ganz im Stil der Zeit tyrannisieren. Nestroy ist ungemein witzig, aber sein Witz entbehrt der Anschauung, die ihm bei Heine nie fehlt. Wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn quellen die Improvisationen überraschend und blendend hervor. Aber er vermag weder eine Handlung konsequent aufzubauen — wo ihm nicht die parodierte Fabel das ermöglicht —, noch wirkliche Gestalten zu zeichnen; die paar bequemen Typen des liederlichen Vagabunden, des „dummen Kerls von Wien", des bösen Hausherrn und des koketten alten Weibes sind kaum mehr als die Haubenstöcke, auf die er seine Witze hängt.

Eduard von Bauernfeld (1802—1890) ist der letzte Vertreter des „vormärzlichen Wienertums" und er vertritt jenen Typus des vorsichtigen Umstürzlers, des „Revolutionärs in Schlafrock und Pantoffeln", der keiner Sturm- und Drangzeit fehlt. Hat man Nestroy das zweifelhafte Kompliment gemacht, er habe die Altwiener zu modernen Großstädtern erzogen, indem er sie von gutmütiger Behaglichkeit zu scharfer Kritik überführte, so ist Bauernfeld Beweis, daß schon in dem „Capua" Grillparzers eine Neigung zum schneidenden Epigramm mit gemächlich-vergnüglicher Lebensauffassung sich vertrug. Bauernfeld hat zeitlebens „räsoniert" („geraunzt", wie man in Wien sagt), und ist dabei zeitlebens vergnügt gewesen. Aus der Romantik, der seine Jugenddichtungen angehören, hat er immer die Neigung behalten, den allzu stacheligen Problemen des wirklichen Lebens aus dem Wege zu gehen und die schärfsten Gegensätze auf einen lustspielmäßigen Zusammenstoß zweier Weltanschauungen („Bürgerlich und Romantisch" 1839) einzudämmen. Eine gewisse Lustspielauffassung der Welt beherrscht ihn durchaus und erleichtert ihm die leichthändige Massenhervorbringung gefälliger kleiner Gesellschaftskomödien. Im Grunde sieht es in der Welt — das heißt für Bauernfeld: in Wien — ganz erträglich aus; es läßt sich mit den Menschen auskommen. Sie plaudern vorzüglich miteinander — Bauernfelds größtes Talent —, haben lustige Einfälle, fechten wohl auch mit witzigen Epigrammen elegante Duelle aus, sind aber allemal eines freundlichen Ausgangs

gewiß. Die Mädchen sind so hübsch, und die Liebhaber sind so edel, daß das Schicksal es mit den paar Hindernissen nicht ernst meinen kann; die würzen nur den Reiz des Weltlaufs. So ist Bauernfeld der Erfinder der neuen deutschen Lustspielwelt geworden, in der liebenswürdige Dilettanten aus der guten Gesellschaft ihre „Bekenntnisse" (1836) und „Krisen" (1840) so gewandt vorspielen, daß man zuweilen wirkliches Leben vor sich zu sehen glaubt. Diese Welt der bösen Schwiegermütter und unwiderstehlichen jungen Witwen ist dann später durch Roderich Benedix (1811—1873) eine Stufe heruntergerückt und durch Aufnahme der „Dienstboten" um einen gemütlichen Anbau erweitert worden; übrigens zwingt dieser in lustigen Erfindungen unerschöpfliche Autor durch seine Gutherzigkeit und seinen breiten Humor die Kritik, vor ihm die Waffen zu strecken. Ein literarischer Kämpfer ist Benedix nicht gewesen, trotzdem er nach Grabbe eine zweite törichte Streitschrift gegen die Shakespearomanie verfaßt hat; aber er ist ein Marketender mit wohlgefülltem Fäßchen, der Erholung spendend auf dem Schlachtfeld umherzieht und zu viel Vergnügen gespendet hat, als daß man ihm die Trivialität und Unrealität seiner meisten Figuren vorhalten dürfte. Hat er papierne Zerrbilder wie den Professor der „Hochzeitsreise" geschnitzelt, der statt Blut nur Tinte in den Adern hat, so sind ihm gewisse seelenverwandte Typen wie der allzeit hilfsbereite Onkel, das bemooste Haupt und andere nicht gar so übel gelungen. Als die bequemen Lustspielrollen leidlich erschöpft waren, gingen dann Gustav von Moser (1825—1903) und Julius Rosen (eigentlich Nikolaus Duffek, 1833—1892) zur Situationskomik über, und nun taten Veilchensträuße und Jagdstöcke für „Veilchenfresser" und „Bibliothekar" die gleichen Dienste überraschender Verwickelung und Auflösung, wie früher die böse Sieben und der schlaue Diener. Diejenige Art von Psychologie, die Bauernfeld und Benedix ihren Personen gaben, ließ sich allerdings leicht auch auf umschlagende Holzbänke und knarrende Türen anwenden; und da es, wie für die Betrunkenen, so auch für die Possenhelden einen besonderen Gott gibt, konnte man den versöhnlichen Schluß von einem platzenden Handschuh so gut wie von einem Erbonkel aus Amerika erwarten. Literarische Bedeutung hat dies alles nicht; ich sehe aber nicht ein, weshalb es nicht auch ein dramatisches Kunstgewerbe für harmlose Abende und anspruchslose Gemüter geben soll.

Die Österreicher treten immer in Gruppen auf: wie neben Zedlitz und Raimund Grillparzer, so steht neben Nestroy und Bauernfeld Lenau. Er ist das größte Talent dieses Zeitraums und neben Grabbe die bezeichnendste Gestalt; er hat auch den nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Der „Weltschmerz“, den Nestroy in seinem „Zerrissenen“ verspottet, den Grabbe in den Tiraden seines „Gothland“ unabsichtlich parodiert hatte, erhielt in Lenau seinen Klassiker.

Es lag in der Stimmung der Zeit, zu verzweifeln. Wer die Welt nicht mit Bauernfeld als ein Lustspiel oder mit Nestroy als eine Posse aufzufassen wußte, dem lag es damals nur zu nah, sie für ein Trauerspiel zu halten. Gewiß dauerten, wie immer, idyllische Naturen fort, die auch unter dem Druck einer kläglichen Reaktion, unter der furchtbaren Spannung idealistischer Anforderungen in einer besonders realistischen Epoche, unter dem Zusammenbruch alter Evangelien und Programme noch eine ungestörte Heiterkeit bewahren konnten. Sie flüchteten sich dann ganz in eine stille Kunstwelt, wie die Maler Ludwig Richter und Wilhelm v. Kügelgen, die wir auch als vortreffliche Erzähler von Jugenderinnerungen zu rühmen haben („Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ 1885 und „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ 1870); oder in einen stillen Waldwinkel voll Poesie des Jäger- und Berglebens, wie der fröhliche bayerische Dialektdichter Franz von Kobell (1803—1882) und sein österreichischer Genosse J. G. Seidl (1804—1875), beide auch hochdeutsch dichtend; oder endlich in die Legenden der Vergangenheit, wie der liebenswürdige Rheindichter und Übersetzer Karl Simrock (1802—1876). Wer aber zarter, nervöser organisiert war, den rief in der Gegenwart zu viel zum Mitleiden auf, als daß er dem Weltschmerz hätte entgehen können. Wer ein fühlendes Herz hat, ruft damals der Franzose Claude Tillier (1801—44), der Verfasser des unvergleichlichen humoristisch-satirischen Idylls „Mein Onkel Benjamin“, der geht durch das Gedränge der Menschen mit einer offenen Wunde, die jeder Begegnende von neuem bluten macht.

Lenau hat freilich selbst dafür gesorgt, daß die Wunde offen blieb; Schmerz empfinden war ja seine Virtuosität. Virtuose ist er durch und durch. Es ist kein Zufall, daß er selbst mit Meisterschaft musizierte und noch den Einbruch seiner Geisteskrankheit durch Spielen auf seinem geliebten alten Guarnerius verhüten zu können

glaubte; noch weniger, daß er auch die äußerlichen Gewohnheiten des Virtuosen teilte — war es doch die Zeit der Liszt-Anbetung! So sorgte er für malerisches Aussehn: „Da saß er, bleich, im schwarzen Rocke, auf dem Haupte eine Violettsammetmütze mit goldener Quaste, und las mit seiner klangvollen, tiefen Stimme, eintönig, wie der klagende Wind, oder wie Wellen, oder ein Geist — höchst melodisch.“ Ein kleiner Ruck der Mütze verändert nach seinem eigenen Geständnis seine Stimmung. Deshalb braucht er auch — wie Byron — auf der Reise ein übermäßiges Gepäck, „eine Menge kleiner Kästen, Necessaires, Stöcke, Schirme; kurz, woran er gewöhnt war, das mußte auch mit auf die Reise“. Er ist selbst von den Kleinigkeiten abhängig; über den Schlafrock kann er in briefliche Klagen ausbrechen; eine schlechte Zigarre — denn die beginnen nun allgemein die Pfeife abzulösen — verstimmt ihn fast wie ein Unwohlsein. Aber diese Nervosität, die wirklich mit den intimsten Vorzügen seiner Begabung zusammenhängt, imponiert gerade dem für die „schmückenden Kleinigkeiten des Lebens“ noch ungebührlich harthäutigen Geschlecht. „Er ist noch eine von den schönen Dichtergestalten, die selbst wie ein Gedicht durch das Leben gehen“, ruft der jugendliche Moritz Hartmann aus, der selbst später für den schönsten Mann seiner Zeit galt. Lenau war aber nichts weniger als schön, er war in Auftreten und Haltung vielmehr nur „so interessant“. Wenn er vorlas, klang es der guten Emma Niendorf, als läse der Genius selbst. Uns scheint hier wieder der idealisierende Geniekultus des Publikums mitzuspielen; ebenso wenn wir seine äußere Erscheinung beschreiben hören:

Eher klein als groß, aber stämmig; um die Schultern breit; von vortrefflicher Lunge und Brust, mit sehnigen Armen und Beinen; dazu voll Mut und Verwegenheit und stets gewaltiger Herr des Worts — wäre er ein vortrefflicher Husarenoberst gewesen. Sein sehr großer Schädel zeigt die Hilfsmittel des Dichters in höchster Ausbildung; das Haupthaar auf dem gedankenvollen Scheitel (!) etwas dünn, Backen- und Schnurrbart dunkelbraun; die Stirn besonders breit, über der kräftigen sanftgeschwungenen Nase gern sich stark faltend, die Brauen, wie bei Vieldenkern, oft sich zusammenziehend, die Backenknochen, wie bei Slaven, etwas hervorragend; die unaufgeworfenen schmalen Lippen entschlossen geschlossen; das Kinn wie abgehackt; endlich in den braunen Augen zwei unergründliche Brunnen voll Geist, Tiefsinn und Schwermut ... welch ein herrliches Gesicht! Hand und Fuß aristokratisch fein und klein; die Haltung ein gemächliches Sichgehenlassen; meist gebeugt sitzend oder bequem liegend; auf gebogenen Knieen

sich schwingender Gang; in Kleidung gewählt und zierlich fast, stets rein behandschuht ...

Seit Goethe ist kein Poet so genau beobachtet und beschrieben worden!

Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau ist (13. Aug. 1802) zu Czatad unweit Temesvar in Ungarn als Sohn eines deutsch-slavonischen Vaters und einer deutsch-ungarischen Mutter geboren. Slavisch ist in ihm vorzugsweise die musikalische Begabung, die im virtuosen Guitarren- und Geigenspiel, im vortrefflichen Pfeifen und Tanzen so gut wie in dem süßen weichen Klang seiner Verse hervortritt; ungarisch ist die Freude an wilder Bewegung, an daherstürmenden Rossen und Rhythmen, und wieder dann die träumerische Indolenz, die sich in die schlafende Heide zum Ruhen einbettet. Beiden Völkern aber ist gemein, daß sie dem mythologischen Zeitalter noch näher stehen, daß ihnen die Elementargeister in Busch und Rohr, in Wald und Wasser noch lebende Dämonen sind. Damit hängt wohl auch Lenaus ungemeine Kraft der Naturbeseelung zusammen, in der er selbst seine eigentümlichste Begabung sah. Die Natur wird ihm zu einer „guten Frau", die der Ungar bescheiden einlädt, daß sie kommen möge mit ihren köstlichen Gaben, während der Deutsche sie an der Gurgel packt und so gewaltig würgt, daß ihr das Blut aus Nase und Ohr hervorquillt. In dieser Personifikation liegt eine lebendige Parteinahme, die auch die Allegorie lebendig macht und weit erhebt über die blassen Abstraktionen anderer Dichter. Oder wie er den Lenz verkörpert:

Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
Den alles lieben muß,
Herein mit einem Freudensprunge
Und lächelt seinen Gruß,

Und schickt sich gleich mit frohem Necken
Zu all den Streichen an,
Die er auch sonst dem alten Recken,
Dem Winter, angetan.

Das ist gefühlt und nicht bloß gedacht; aus solcher Anschauung blühten bei den Alten die Mythen von Bakchos, von Silen und den Kentauren hervor und die Bildwerke, die sie darstellten. Eben deshalb weil diese Verkörperungen durchaus individuell sind, wechseln sie auch. Die Erde ist ein andermal für Lenau ein Zigeunerweib,

das immer nur wieder die alten Blätter aufgemengt und in neuer Ordnung auf den Tisch legt, blöd begafft von neugierigen Leuten. Er kann sie schelten, wie er sie preist, weil er sie liebt. Das ist das Innigste an Lenau: seine tiefe Liebe zur Natur. Die Menschheit steht ihm ferner.

> Die Betrachtung des Menschenlebens in seinen mannigfachen Erscheinungen ist mir der größte Reiz, nach dem Reize, den die Natur für mich hat. Sie bleibt doch meine liebste Freundin, und das Menschenleben ist ohnehin nur das Bild der Natur, wie es sich malt in den bewegten Wellen unserer Triebe.

So tief hat sich diese Seele also in das Leben der Natur eingefühlt und eingewühlt, daß es ihr verständlicher ist als das Menschenleben. Es ist eigentlich falsch, zu sagen, er trage menschliche Empfindungeu in die Natur hinein; es ist umgekehrt: er versteht das menschliche Leben nur aus der Analogie mit der Natur gerade wie Annette v. Droste ihre Lyrik auf dem Umweg über die landschaftliche Stimmung erlebt. Hat er ja auch in seinem eigenen Leben etwas von der Art der alten Naturdämonen; unberechenbar, bald die Menschen mit dem Klang seiner Töne bezaubernd, bald mit grellem Gelächter sie in Schrecken jagend wie der große Pan, die Menschen fliehend und dann wieder von jedem sterblichen Weibe gefesselt. Er paßt nicht in diese geregelte, verständige Welt. Selbst Justinus Kerner, der beste der Freunde, von dem der reizbare Lenau sagte: „Er ist ganz Gold" — selbst er klagte: „Er zieht ein schwarzes Band durch das Leben seiner Freunde."

Wie ein Meteor fährt er seine jähe Lebensbahn herab. Der Vater, ein wüster Spieler, starb früh; die Mutter verzieht ihren Liebling; jeden Morgen verzehrt er sein „schneeweißes pflaumiges Kipfel, während die beiden Schwesterchen sich mit einer gewöhnlichen schwarzen Semmel genügen lassen mußten." Auf der Schule lernt er eifrig; ein Verwandter senkt zuerst den Samen des Zweifels an Gott in das gläubige Kinderherz, ein anderer — sein Schwager und Biograph Anton Schurz — veranlaßt ihn zum Dichten. Der interessante Jüngling mit dem blassen Gesicht unter den dunklen Haaren geht durch mancherlei Liebesverhältnisse; verhängnisvoll ward ihm die Liebe zu der Schwester seines Freundes Kleyle, Sophie, mit dem Lotteriebeamten Max Löwenthal verheiratet, die ihn völlig beherrschte und ihn mit leidenschaftlicher Heftigkeit ganz für

sich begehrte, so daß sie auch die hoffnungsvolle Verbindung mit einem liebenswürdigen jungen Mädchen aus Frankfurt, Marie Behrends, im Werden vernichtetete. Was Immermann glückte, verbot ihm das Schicksal: er sollte nicht an der Seite einer treuen Gattin Ruhe finden dürfen. Bedenken und Sorgen warfen ihn hin und her, bis ihn die geistige Umnachtung von der liebenden Braut auf immer trennte.

Außer diesen Liebesschicksalen fallen in Lenaus Leben nur wenige Ereignisse von lebensgeschichtlicher Bedeutung. 1831 reiste er zu den schwäbischen Dichtern, deren Naturgefühl er dem seinen verwandt hielt, nach Stuttgart, und im Sommer 1832 erscheint dann das Bändchen „Gedichte", das ihn sofort berühmt machte. Inzwischen aber packte den Dichter die in der Luft liegende „Europamüdigkeit", und er fuhr 1832 nach Amerika über, um sich dort anzusiedeln. Sein Biograph Daniel Jacoby spricht die sinnige Vermutung aus, daß Freiligraths Zyklus „der ausgewanderte Dichter" Züge von Lenau enthalte. Aber es war zu waghalsig, daß er, der nicht einmal sein gewohntes Trinkglas entbehren mochte, eine ganz neue Heimat aufsuchte. Aufs tiefste enttäuscht kehrte er wieder. Ganz und gar schien ihm die großartige Natur Nordamerikas entweiht und entheiligt durch jenes geldgierige, rücksichtslose, nüchterne Wesen, das man später „Amerikanismus" getauft hat. Man könnte denken, die Natur selbst habe ihn entschädigen können. Aber Lenau war eben nicht, wie Sealsfield, ein Verehrer der großen, imposanten Landschaft. Sie muß ihm gemütlich nahe kommen, muß ihm etwas sagen, das ihn persönlich angeht. Er faßt immer nur ein Stück heimischer Natur auf und schaut es, der berühmten Formel entsprechend, durch sein Temperament an: einen See im Mondlicht, ein Stück Heide, die Wurmlinger Kapelle. Er besingt wohl den Niagara, aber nur um eine geistreiche Betrachtung anzuknüpfen — eine Stimmung erweckt er ihm nicht wie der Teich daheim. Er blieb fremd und eilte heim in die Arme seiner Freunde, die ihn mit Zärtlichkeit pflegten. Überall umklingen ihn Glückwünsche und Huldigungen. Seine ferneren Veröffentlichungen — insbesondere der „Savonarola" (1837) — erwecken wohl auch feindliche Kritiken, aber daneben warme Verteidigung, begeistertes Lob. Er wird der Abgott der poetischen Jugend, Herweghs, der Betty Paoli. Und dennoch gräbt er sich immer tiefer ein in Melancholie. Seine Eitelkeit

nahm alle Bewunderung freudig entgegen; tiefer drang es nicht, unbefriedigt blieb das Herz. Langsam naht sich eine dann rasch sich steigernde Zerrüttung. Die Sorge um den Unterhalt der künftigen Ehe trägt ihren Teil: auch dies ersehnte Land war ihm ein Amerika, dessen Nähe dem Dichtergeist verhängnisvoll werden sollte. „Nur achtzehn Tage hatte er seine Braut gekannt. Alle, welche sie sahen, fanden sie voll Anmut und Sanftheit." Welch ein Gegenstück bildete dazu er mit seiner furchtbaren Aufregung! Ein Nervenschlag lähmt (am 29. Sept. 1844) die linke Gesichtshälfte; bald darauf (10.—11. Okt.) tritt Tobsucht ein. Noch wechselt der Wahnsinn mit lichten Momenten. Bald hört das auf; er nennt sich mit kindlichem Lallen nur noch „Nims": „der arme Nims ist sehr unglücklich." Am 22. August 1850 ist er nach drei Jahren völlig verdüsterten Scheinlebens gestorben. Währte die Qual nicht so lange wie bei Hölderlin, so war sie dafür um so furchtbarer, wenn der wütige Kranke gefesselt werden mußte; der Wärter band ihm beim Halten erst ein Tuch um das Handgelenk, um den feinen Knochen nicht weh zu tun . . .

An diesem tieftraurigen Ausgang ist der Dichter sicher nicht ganz schuldig, nicht ganz unschuldig. Eine Disposition mag in dem übermäßig erregbaren Kinde schon gelegen haben, das in Angst und Not geboren und herangezogen ward. Körperliche Ursachen, wie das übermäßige Rauchen — „nie ohne eine Zigarre im Mund und einen Plan im Kopf" — kamen hinzu. Aber die Hauptsache lag doch wohl in der Art, wie der Dichter seine Melancholie kultivierte. Seine erste Gedichtsammlung war pessimistisch gewesen, wie die so vieler Dichter; selbst Uhlands Gedichte beichteten ja: „Anfangs sind wir fast zu kläglich, strömen endlos Tränen aus." Aber die übergroße Wirkung hinderte jede weitere Entwickelung. Nun behagt dem Dichtergenie das Element der Melancholie. Nun macht er aus sich ein Instrument des Weltschmerzes, eine Äolsharfe, in die der Wind sein Leid tönt. Er gewöhnt sich, alle anderen Klänge der Schöpfung zu überhören; nur Klagen und Anklagen fängt er auf. Bewußte Absicht war das sicher nicht; aber Nachgiebigkeit gegen die pessimistische Tendenz seiner Seele — und seiner Zeit. Solche Stimmungen vertragen aber bei dem produktiven Künstler kein gleichmäßiges Beharren. Ist ihm einmal die Melancholie zur Existenzbedingung seiner Dichtung geworden, so wird er sie nähren und steigern müssen, wie ein enthu-

siastischer Dichter die Berauschung. Er wird aufhören, naiv auf traurige Gegenstände zu warten: suchen wird er nach Gelegenheiten zur Trauer und zur Anklage. Der Welt, auf deren leise Rede er erst horchte, wird er nun Worte in den Mund zwingen und so gewaltsam sich selbst immer mehr mit Tragik umzäunen. Überreizt und abgespannt zugleich sinkt er zu Boden und die vergeudete Kraft rast nur noch in ziellosen Wutausbrüchen einher. Lenau ist ein Selbstmörder seiner Seele, ein Selbstmörder seiner Lebensfreude, Lebenskraft, Lebenslust.

Und doch ist hierin, mag es auch Verschuldung heißen, etwas Rührendes. Mit der Verzweiflung haben so viele Dichter gespielt; ihm ist es ernst mit dem Spiel. Er verhängt sich die Sonne, um nicht auch nur durch ihren Schein getäuscht zu werden. Er berauscht sich im nagenden Grübeln, zu ehrlich in seinem Wahrheitsuchen, um alles gewaltsam wegzuwerfen. Und das ist das deutsche Element in ihm. Leopardi, mißgestaltet, krank, arm, hatte es leicht, zu verzweifeln; Lenau hat sich seine Verzweiflung tapfer erkämpft, erkämpft mit jenem Ernst, den der Deutsche so gern auch in das Spiel legt. Er hat sich in eine Rolle hineingelebt, aber so ernstlich, daß er auf ihr Stichwort gestorben ist.

Lenaus dichterische Macht liegt in seiner Lyrik. Sie unterscheidet sich von der großer Mitbewerber dadurch, daß jedes gelungene Gedicht (denn freilich finden sich bei ihm auch völlig mißlungene) in sich vollendet ist. Es fordert weder die Musik zur Ergänzung, noch eine nachgrabende Gedankenarbeit. Die Musik verschmähen seine Lieder, wie die Gedichte Hölderlins, sogar überwiegend; sie sind mit ihrem wunderbaren Klang Musik an sich. „Die süße Wehmut jener Tage", sagt Anastasius Grün, „säuselt in melodisch beruhigten Tonwellen an unserer feierlich ergriffenen Seele vorüber." Eine Nachhilfe unseres Denkens aber können die besten seiner Gedichte deshalb abweisen, weil sie einfach und klar sind wie die Natur, wie ein Stück Natur selbst. Lenau bezeichnete seine größeren Dichtungen als „lyrisch-episch"; „lyrisch-episch" sind aber im Grunde alle seine Gedichte. Ein kurzer Bericht zeichnet einen Ausschnitt aus der Natur, und indem der Dichter diesen Anblick noch einmal durch die Seele ziehen läßt, entsteht ihm der lyrische Ausdruck. Am reinsten vertreten seine wundervollen „Schilflieder" diese Art. Er malt verschiedene Momente der Atmosphäre: Sonnenuntergang, Regen, Mondlicht; und aus dem

Bilde wächst eine ihm entsprechende Stimmung hervor: Unruhe beim Gewitter, wonnige Melancholie in der hellen Mondnacht:

Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz . . .
Weinend muß mein Blick sich senken;
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken,
Wie ein stilles Nachtgebet!

Byron hat zuerst den später von dem Genfer Philosophen Amiel formulierten, oft zitierten Satz ausgesprochen: eine Landschaft ist nichts als ein seelischer Zustand. Diese vollkommene Einheit von Landschaftsbild und Seelenzustand macht den unbeschreiblichen Zauber der Gedichte Lenaus aus. Man kann nicht sagen, er dichte die Natur um; vielmehr sie dichtet ihn um. Sie macht mit ihren wechselnden Stimmungen und Beleuchtungen das fügsame Instrument seiner Seele zum Träger wechselnder Melodien. Hierin läge etwas Goethisches, wenn nicht doch wieder das Bevorzugen und Aufsuchen gerade melancholischer Stimmungen die Subjektivität des Dichters verriete:

Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
Ich liebe dieses milde Sterben.

Um die Natur voll auf sich wirken zu lassen, sucht Lenau sie am liebsten in der Einsamkeit; oder es werden als Staffage doch nur Figuren sichtbar, die wie die Pflanzen aus diesem Boden gewachsen scheinen: die drei Zigeuner, der bleiche Mönch. Ganz selten tritt in diese Geschichte eine menschliche Handlung, und dann trägt sie auch den allereinfachsten Charakter, wie in dem vollendeten Meisterwerk „der Postillon" der Gruß des lebenden an den toten Kameraden — eine Aufhebung gleichsam der Grenzen zwischen Tod und Leben, ein Hinüberfluten der Töne aus der Wirklichkeit in die Gruft und aus der Vergangenheit in die Maiennacht. — Die späteren Gedichte leiden öfters unter dem Zwang einer zur Manier gewordenen Art; die balladenartigen haben nicht allzu viel zu bedeuten, die epigrammatischen sind ganz unerfreulich. Er ahmt dann die Momentbeobachtungen der Schilf- und Waldlieder, der Heidebilder und Reiseblätter etwa in den gezerrten Apostrophen des „Einsamen Trinkers" nach, oder er ver-

liert in langen Betrachtungen über „Beethovens Büste“ die Stimmung, die er mit den charakteristischen Worten erweckt hat:

Ha! ich fand des Mannes Büste,
Den ich höchst als Meister ehre
Nebst dem schroffen Urgebirge
Und dem grenzenlosen Meere.

Dann stellt sich alsbald ein, was bei diesem Virtuosen der Empfindung sofort falsche Töne verrät: Zwang in Reim und Wortstellung, unnatürliche Wendungen, Flickworte. Seine ganz echten Gedichte haben keine Silbe am falschen Platz; aber die „gemachten“ sind auch bei wenigen Dichtern so rasch herauszuerkennen wie bei ihm.

Deshalb schon war der große Lyriker nicht zum Epiker gemacht. Immer wieder zog es ihn zum Epos, und neben den drei großen halbepischen Dichtungen, „Faust“, „Savonarola“, „Die Albigenser“ steht eine ganze Reihe kleiner Zyklen: „Clara Hebert“, „Die Marionetten“, „Anna“, „Mischka“, „Johannes Ziska“, und die letztere Reihe sollte sogar eigentlich mit den drei größeren zusammen eine große Kette bilden, eine Art fortlaufendes Epos in Einzelliedern mit dem Kampf gegen Kirche und Dogma als eigentlichem Helden. Es ist erklärlich genug, wie er zu solchen Zyklen kam: war doch Chamisso vor ihm, Alexander von Württemberg neben ihm den gleichen Weg geschritten. Seine lyrische Empfänglichkeit hatte ihn wiederholt eine Anzahl sich folgender Momente abzeichnen lassen im Wald und auf der Heide; dies Verfahren überträgt er nun auf Strecken der Weltgeschichte oder auf romanartige Stoffe. All diese halb epischen Dichtungen sind daher in Wahrheit auch nur Momentbilder, auf die Schnur einer oft ziemlich trocken berichtenden Zwischenerzählung gereiht (so besonders im „Faust“); sie nehmen dann auch öfters dramatische Form an statt der epischen. Dramen sind deshalb doch weder „Faust“ (1836) noch „Don Juan“ (1844) geworden. Es sind wichtige Zeugnisse für das Deutsche in Lenau: für seine Neigung zum Grübeln, für den Einfluß Goethes; wichtige Zeugnisse auch für den Geist der Zeit. So ist es charakteristisch, daß Lenaus Faust nicht, wie bei Goethe, als Büchergelehrter am Pult, sondern als Naturforscher im anatomischen Theater, an einer Leiche studierend, eingeführt wird. Aber künstlerische Bedeutung haben nur die zum Teil sehr schönen lyrischen

Partien („Nächtlicher Zug“ und „Abendgang“ im „Faust“; Kirchhofsszenen in beiden Stücken).

Auch „Savonarola“ (1837) und „Die Albigenser“ (1842) sind mehr durch ihren Gedankeninhalt als durch ihren künstlerischen Wert von Bedeutung. Beide verherrlichen das echte religiöse Gefühl, das von der Kirche bedrängt wird. Nur der große Moment kommt von Gott: die Begeisterung des mächtigen Bußpredigers, der Enthusiasmus der albigensischen Märtyrer. Es ist deshalb ein Fortschritt, wenn Lenau von den gleichmäßigen Strophen des „Savonarola“ zu den „Freien Gesängen“ der Albigenser übergeht, deren mannigfaltige Rhythmen sich dem Inhalt genauer anschmiegen, die Momente wirksamer herausmodellieren können. Eine gewisse Stillosigkeit bleibt aber dennoch auch dieser Dichtung eigen. Die lyrischen Herzenstöne stechen von der monotonen Erzählung zu stark ab; es ist ein grell bemaltes Hautrelief, wo Eichendorffs „Taugenichts“ und Heines „Harzreise“ nur mit feiner Kunst abgetönt haben. Und stillos ist es auch, wenn Lenau seinem Savonarola eine Kontroverspredigt gegen die neueste Philosophie, gegen Hegel und D. Fr. Strauß (dessen „Leben Jesu“ 1835 erschienen war) in den Mund legte. Ihn verletzte auch hier das Mechanische, das sich von der Lebensfülle abkehrt, um Formeln anzubeten; Savonarola aber war kein Philosoph, nicht einmal ein negativer.

Das aber, ein negativer Philosoph im eigentlichsten Sinn, war ein anderer höchst charakteristischer Vertreter der neuen Sturm- und Drangzeit, ein rechtes „Originalgenie“: Max Stirner (1806—1856), der vielberufene „Vorläufer Nietzsches“. Sein ganzes geistiges Leben besteht eigentlich in einem Buch, und dies Buch eigentlich aus einem Gedanken, den er nur mit unerschöpflicher Lust hin und her wendet. Caspar Schmidt, wie Stirner eigentlich hieß, hat in Berlin als Gymnasiallehrer und Journalist den Mittelpunkt jenes Kreises der „Freien“ gebildet, die den Gedanken des theoretischen Anarchismus zuerst in die Form gebracht haben, die er heut bei dem Russen Krapotkin, dem Franzosen Grave, dem Deutsch-Schotten Mackay und anderen hat. In dieser „genialen“ Gesellschaft überbot man sich in gewagten Paradoxien, imponierte sich gegenseitig durch Zynismen und fühlte sich groß, wenn einer den Ruf „Nieder mit Gott!“ anstimmte. Ganz aus diesen Stimmungen ist das Buch hervorgegangen, mit dem Stirner nach dem Urteil der einen Feuerbach überbot, nach dem anderer ihn parodierte:

„Der Einzige und sein Eigentum“ (1845). Wie Grillparzers armer Spielmann sich an der beständigen Wiederholung derselben Akkorde berauscht, so zeigt Stirner in unaufhörlichen Variationen den einen Gedanken: es gibt nichts als Individuen: jeder Mensch ist einzig und hat für sich allein die Welt zu erschaffen, Recht zu geben, Moral zu gründen, Wissen zu beginnen. Feuerbach hatte den abstrakten Einzelnen wieder entdeckt; Stirner setzte an seine Stelle den konkreten Einzelnen. Jeder Beliebige, jeder X ist Aufgabe und Endziel der Schöpfung und Weltgeschichte; und ebenso ist jeder Augenblick, jede Laune souverän und darf sich nicht beirren lassen von früheren Momenten. Tradition, Gesetz, Wille der Mehrheit sind Gespenster; ja selbst Prinzipien des Einzelnen sind Ketten, die er abwerfen soll. — Weiter konnte die Affenliebe zum einzelnen Moment wohl nicht getrieben werden. Daher hatte das Buch mit dem einen paradoxen Gedanken großen Erfolg; daher wird es heut, in einer neuen Periode des Momentkultus, von neuem als ein goldener Schatz angepriesen.

Stirners Idee: daß es nur Momente gebe, nichts Dauerndes, daß jede Vorstellung allgemeinerer Art wie „Liebe“, „Gesetz“, „Ehe“ eine leere und deshalb schädliche Abstraktion sei, lag in wechselnden Formen mancher Oppositionsbewegung der vormärzlichen Zeit zugrunde. Dichterisch angeschaut wurde sie zur poetischen Wahrheit in den Dichtungen jener merkwürdigen Frau, der auch wieder erst unsere Zeit gerecht zu werden beginnt.

Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805—1880), einem der vornehmsten mecklenburgischen Adelsgeschlechter entsprossen, hat das Unglück gehabt, zu einer Zeit (1850) zum Katholizismus überzutreten, in der dieser Schritt längst nicht mehr „Mode“ war. Was man an Luise Hensel bewunderte, galt bei ihr nur für eitle Effekthascherei. Man kann ihr nicht größeres Unrecht tun. Sicherlich besaß das schöne Mädchen mit den tiefsinnigen Augen, die Tochter des berühmten „Theatergrafen“, dem die Bühne über alles ging, eine gewisse Neigung zur Schauspielerei, und als sie nach der rasch erfolgten Ehescheidung von ihrem Vetter (1829) Europa und andere Weltteile auf Pücklers Spuren unermüdlich durchfuhr, war diese Ruhelosigkeit der interessanten Frau auch nicht gerade eine Schule zur Schlichtheit. Aber die Ursache zu jener leicht komödiantischen Neigung lag nicht in Effekthascherei, sondern tiefer: in jener Begier der Zeit nach pathetischen Momenten, nach Wegtäuschung

aus dem Alltagsleben, nach Aufregung. Sie will sich begeistern; deshalb zeichnet sie auch in ihren Romanen so gern den Idealmenschen, den Übermenschen, auf den sich jetzt die Sehnsucht der ganzen Zeit richtet.

Als Karl Hillebrand ihre Briefe an Pückler las, waren sie ihm „eine wahre Entdeckung“:

> Die echte und tiefe Religiosität, die aus den Briefen der Gräfin atmet, ihre reine, tiefgefühlte Neigung, ihre natürliche Würde und Vornehmheit, die Höhe und Freiheit des Standpunktes und der ganzen Weltanschauung wirken so wohltuend-beruhigend nach der permanenten Aufgeregtheit Bettinas, daß man der Herausgeberin nicht genug Dank wissen kann, sie gerade nach der Korrespondenz der geistreichen Phantastin eingeschaltet zu haben. Dabei ist Fülle des Geistes, Fülle und Ursprünglichkeit. Und wie das Gefühl und der Gedanke, so die Form leicht und doch individuell, individuell und doch geschmackvoll; anmutig und ausgeprägt zugleich: so etwas ist keine gemeine Ware, vornehmlich in unserer Zeit, und es will uns bedünken — wenn unser Gedächtnis uns nicht trügt —, daß auch bei Ida Hahn die Briefschreiberin eine ganz anders bedeutende Natur offenbart als die Schriftstellerin.

Ich glaube, wer sich die Mühe gibt, diese Erscheinung vorurteilslos zu betrachten, wird diesem begeisterten Urteil näher kommen als dem landläufigen Zerrbild. Und gerade wir verstehen sie vielleicht wieder besser als frühere Generationen. Denn vielfach klingen die geistvollen Bekenntnisse ihrer Romanheldinnen so merkwürdig modern! Die unbefriedigte Sehnsucht, so gewiß sie von George Sands „Lelia“ (1833) stark beeinflußt ist, erhält eine an Huysmans und Maupassant gemahnende Form, wenn die „Erfahrung“ als solche der böse „Entzauberer“ heißt; der Konflikt zwischen idealisierendem Traum und wirklichem Anblick etwa einer berühmten Landschaft wird in einer Weise ausgeführt, die an Jacobsens „Niels Lyhne“ erinnert; die zerstörende Wirkung der dem Dichter unentbehrlichen geistigen Aufregung wird viel eher in der Manier neuerer Künstlerromane geschildert, als in der der romantischen Künstlertragödien. Trotz allen Einflüssen bleibt Originalität genug in der Reihe von Romanen, die von 1838 („Aus der Gesellschaft“), dem Erscheinungsjahr von Hauptromanen des Jungen Deutschlands (Gutzkows „Seraphine“ und Laubes „Kriegern“), bis 1846 („Sibylle“) in rascher Folge aus ihrer Hand hervorgingen. Ein leidenschaftliches Suchen bleibt, das in seiner Form ganz neu ist: sie hat zuerst wieder den Grund der ständigen Ent-

täuschungen in der Seele des Menschen statt in der Natur der Dinge gefunden; sie hat zuerst wieder „die Unvergänglichkeit der Gefühle" ersehnt, wo die andern nur die Unvergänglichkeit der Erscheinungen begehrten. Diese Frau hat in der Psychologie des Unbefriedigtseins alle Künstlerromane der Romantik und alle Genieromane des Jungen Deutschland hinter sich gelassen. Und ihre tiefe Sehnsucht nach einem unveränderlichen, die ganze Seele still und groß ausfüllenden Gefühl hat in ihrer Bekehrung Ruhe gefunden. Sie, die schon in ihrem ersten Roman der Heldin einen Kopf gab mit „dem Schnitt einer Madonna und dem Ausdruck einer Sibylle", sie hat mit subjektiver Notwendigkeit von der Sibylle, der geistreich andeutenden, unverstandenen Prophetin, sich zur Madonna gewandt und ist als fromme Klosterfrau gestorben. Aber ihre dichterische Bedeutung war mit der Bekehrung erloschen, eben weil sie so ganz auf dem Suchen, dem unruhigen Tasten, dem beständigen Versuch, sich in große Seelen hineinzufühlen und auch — hineinzuspielen, auf der Veränderlichkeit der Gefühle bei der Unveränderlichkeit der Grundrichtung beruht.

Und neben dieser Augustinusnatur, deren erste Lebenshälfte nur ein Ringen und Zielen nach der stillen Begeisterung der zweiten war, steht nun in gleich eifrigem Katholizismus ein Mann wie Graf Franz Pocci (1807—1876), der Münchener mit seiner behaglichen Lebensfreunde neben der Mecklenburgerin mit ihrem oft von ihr beklagten Talent alles zu analysieren, der unerschütterliche Romantiker neben der enttäuschten Zweiflerin, der Humorist neben der pathetischen Seele. Seine literarische Bedeutung verdankt er besonders dem Umstand, daß seine (und Schwinds) Mitwirkung hauptsächlich den „Fliegenden Blättern" (begründet 1845) die Richtung gab, die sie noch heut einnehmen. Die Mischung von wohlwollender Belehrung und unbefangener Heiterkeit, von origineller Erfindung und Fortführung alter Typen, von Wort und Bild, die unserem beliebtesten humoristischen Blatt das äußerliche Gepräge verleihen, teilt es freilich mit englischen und (bis auf die unbefangene Heiterkeit!) mit französischen Vorbildern; aber die konservative Grundrichtung, die lyrischen Beigaben, der strenge Ausschluß aller direkt politischen, aber nicht „familienhaft" gehaltenen, ja aller überscharfen Pointen bildet eine Eigenheit der „Fliegenden Blätter", die ganz besonders aus Poccis Tradition stammt.

In den „Fliegenden Blättern" erschien auch, an gutem Platz,

zuerst das nachgelassene Werkchen eines älteren Autors, der an Pocci erinnert und an der Stürmer und Dränger, Tiecks, Arnims, Görres' Bemühungen um Erneuerung der alten „Volksbücher": Ludwig Aurbachers „Lalenburger". Ludwig Aurbacher (1784—1847), Lehrer am Kadettenkorps in München, ist wie sein Landsmann ein frommer Katholik; aber wie dieser flüchtet er lieber in die kirchliche Einheit des Mittelalters, als daß er in die Polemik des Tages hinabstiege: er gibt ältere katholische Gesänge und Dichtungen des Angelus Silesius heraus. Eine Erneuerung alter Volkspoesie, wenn auch der Form nach prosaisch, bringt auch sein vortreffliches „Volksbüchlein" (1826), durch das die Abenteuer der sieben Schwaben und die Geschichte des ewigen Juden von neuem volkstümlich werden.

Deutlicher noch als zwischen der Gräfin Hahn und Pocci oder Aurbacher kommt der Gegensatz unpolitisch-zeitlosen Ideals und politischer, dem Moment geltender Tendenzen in einem Ehepaar zur Geltung, das für diese Epoche typische Bedeutung hat. Heinrich und Charlotte Stieglitz — das ist gleichsam die Ehe des abstrakten „Poeten", wie ihn sich die Zeit vorstellte, mit der „bedeutenden Frau", wie sie sie malte. Es ist eine Vermählung der (freilich altersschwach und matt gewordenen) Romantik mit dem Jungen Deutschland. Und bezeichnend ist es wieder, wie viel bedeutender die Frau ist.

Heinrich Stieglitz (1801—1849) hatte das Unglück, äußerlich ganz dem romantischen Künstlerideal zu entsprechen: mit seinen dunkeln feurigen Augen und schwarzen Locken kam er seiner verliebten Braut wie ein echter „Räuberhauptmann" vor, und seine Nerven, ein beständiges Schaukeln von großen Vorsätzen zu tiefster Depression, Ekel vor aller regelmäßigen Arbeit, naivster Egoismus und unbedingte Rücksichtslosigkeit — das waren auch für seine Freunde ebensoviele Beweise vollgültiger dichterischer Anlage. Sie wären es auch heute in gewissen Literatenkreisen. Charlotte und mehr noch die Freunde vom Jungen Deutschland, Th. Mundt vor allen, waren noch in der Vorstellung des nervösen Unglückspoeten befangen, deren Wandlungen von Brentano zu Grabbe wir verfolgt haben: Kopfschmerzen bewiesen mehr dichterische Begabung als ein gelungenes Gedicht, blitzende Augen mehr als ernste Selbstkritik, und der „Kainsstempel" war die allerunanfechtbarste Beglaubigung.

Stieglitz war einer von den vielen Philologen, die an Rückerts Beispiel litten. Eine polyglotte Geschäftigkeit führte zu „Bildern des Orients“ (1831—1833), leblosen bunten Bilderchen aus Arabien und Persien und China, lässig in der Form, charakterlos im Inhalt. Dann versucht er sich, durch seine Umgebung angetrieben, in den „Stimmen der Zeit“ (1833) als heimischer Seher und beweist nur, wie ganz unpolitisch er im Grunde war. Nach dem Tode seiner Gattin sank er zusammen wie Wilhelm Hensel nach dem der seinen; zuletzt wurde es auch seinen Freunden klar, wie hohl und leer die mühsame Dichterbegeisterung war, an die sie so treu geglaubt hatten. Nur der Schatten seiner Frau hat dem anspruchsvollen Dichterling einen Raum in der Literaturgeschichte gewahrt. So sorgt die Treue auch über das Grab hinaus für den Unwürdigen.

Charlotte Stieglitz (1806—1834) war eine sehr liebliche Erscheinung. Die Hoheit, die ihr die gedankenvolle hochgewölbte Stirn und die stolze „keck gehobene Nase mit einem leise geschwungenen Adlertypus“, vor allem aber ein „leise verschmähender Zug“ um die Lippen verleihen, wird durch die Anmut der jugendlich aufgebundenen braunen Locken, durch den milden Glanz der nachdenklichen Augen, durch das frische Inkarnat der mit sanften Grübchen geschmückten Wangen gemildert. Und so war sie: stolz und sanft, aristokratisch und liebevoll. Zu dem suchenden Egoismus der Heldinnen des Jungen Deutschland bildet ihre „zu große Fülle übersinnlicher Liebe“ einen scharfen Gegensatz: „Ich wußte es nie, und weiß es noch nicht, wo ich mit meiner Liebe hin soll“, schrieb sie einmal in ihr Tagebuch. Als Schülerin ward sie durch einen verehrten Lehrer dem Pietismus nahe geführt; später, sehr aufgeklärt, hat sie all ihre Liebesfülle dem schwachen Mann zugewandt, der diese Fülle nicht tragen konnte. Gewiß hat man sie, trotz manchen Künstlertalenten, mit Recht eine „eigentlich mehr philosophisch-reflektierende als künstlerische Natur“ genannt; aber ein geheimes poetisches Bedürfnis verriet sich doch in der Weise, wie sie sich ihren Geliebten umdichtete. Ja mehr noch: sie setzte ihren Stolz darein, ihn zu der ganzen Bedeutung, die sie in ihm schlummern sah, herauszubilden. So bescheiden sie neben ihm zurücktrat — wäre er ein echter Künstler geworden, so wäre er ihr Kunstwerk gewesen. Unablässig hilft sie ihm, tröstet und ermuntert, kritisiert und lobt. Vor allem aber sucht sie ihn aus

seiner gefährlich zeit- und bodenlosen blassen Idealwelt, aus seiner Hölderlin-Schwärmerei und seinem „Exotismus" auf den Boden der Zeit zu führen. „Soll der Künstler denn frei von aller Epoche sein", fragt sie, „oder nicht vielmehr seine Zeit zum höchstmöglichen Grade der Vollendung heben?" Und feurig ruft sie ihm noch in dem letzten Monat, den sie erlebte, zu: „Weltherzen haben die Menschen jetzt. Das ist das Köstliche, das ist die junge Zeit, darin ist Lebensmut. Schließe dich der jungen Zeit an . . . Dann findest du den rechten Stoff, in diesen Weltinteressen . . . Du brauchst gar nicht über Zeit und Freiheit viel zu sprechen; deine ganze Stimmung wird Freiheit atmen . . ." Es ist alles umsonst. Er weiß mit ihrem Geist und ihrem Herzblut nichts Besseres zu tun, als daß er ihre Worte fein säuberlich aufnotiert. Sie hofft und hofft immer wieder. Oft ist auch sie nah am Verzagen; aber wo er mit seinen Leiden kokettiert, befolgt sie ihren Spruch: „Mit deinem Schmerz wie mit deinem Gebet geh in dein Kämmerlein — allda wird er geheiligt." Sie richtet sich immer wieder an großen Erscheinungen auf. Schließlich konnte sie ihren schönen Traum doch nicht mehr aufrecht erhalten. Körperliche Leiden kamen dazu: eine unglückliche Kissinger Kur hatte sie krankhaft erregt. Seit Jahren trug sie sich mit der Idee, daß ein tiefer Schmerz ihren Gatten aus seiner Neurasthenie lösen, ihn zu dichterischer Produktivität freimachen könnte. Es war ein Gedanke, so recht aus dem Kultus des großen Moments erwachsen und nicht frei von jener Vermischung der Wirklichkeit mit dem Leben der dramatischen Figuren, das uns früher so vielfach begegnete; vor allem aber war es ein Gedanke der Liebe. Äußere Anlässe gaben nun den letzten Anstoß; am 29. Dez. 1834 erdolchte sie sich, nachdem sie in einem erschütternden Brief dem Vielgeliebten Lebewohl gesagt und noch mit rührender Überlegung für seine Angelegenheiten Fürsorge getroffen hatte. Mit furchtbar sicherer Hand traf sie sich ins Herz.

Die Tat verfehlte ihr Ziel. Er stellte seinen Schmerz um die Gattin vor aller Welt aus, wie früher seine Klagen über eignes Elend; das war das Ergebnis. Und dennoch glauben wir, daß die Zeitgenossen in richtigem Gefühl handelten, wenn sie die Tat feierten; daß Männer wie Alexander von Humboldt und Böckh sich nicht ganz vergriffen, wenn sie die „Alceste" feierten, „die für ihren Gatten hinabstieg zum Hades". Und es schmerzt uns,

daß ein Mann wie Heinrich von Treitschke wie an der Charlotten in manchen Punkten nahestehenden Rahel, so auch an ihr sich versündigt hat, indem er ihrer heldenhaften Verirrung gegen die sichersten Zeugnisse andere Motive unterlegte, als sie selbst angab. Enttäuschung hat mitgewirkt, gewiß; aber sie hätte sie weiter ertragen ohne Murren, hätte sie von dem Selbstmord nur für sich selbst Heilung erhofft. Und das eben fühlten die Zeitgenossen als das Neue, Bedeutsame: daß in dieser Epoche der Halbheiten eine Persönlichkeit sich selbst bis zum Tode getreu blieb, daß sie ihr Leben einsetzte für ihr Ideal. Darum gehört diese Tat, mag man die Verschwendung eines schönen und reichen Lebens sonst noch so sehr bedauern, mit Strauß' „Leben Jesu" und mit dem Protest der Göttinger Sieben zu den Ereignissen, die eine neue Zeit reifen ließen. Man lernte wieder Ernst machen mit seinen Idealen. Den Dichtern der Revolution, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Kinkel, wird niemand, wie er auch sonst über sie urteile, abstreiten können, daß sie tapfer ihre Existenz für ihre Ideale einsetzten. Damals war das selbstverständlich geworden; zur Zeit Georg Büchners erregte es noch Kopfschütteln selbst bei den Gleichgesinnten. In der Schule feiert man wohl immer noch den patriotischen Selbstmord des Curtius und des Kodrus; so verzeihe man auch den Selbstmord aus Liebe einer Frau, die geistig und sittlich so hoch stand wie wenige.

Sahen wir hier zwischen den Ehegatten den Konflikt zwischen weltscheuer Dichterherrlichkeit und tapferem Mitfühlen mit der Zeit sich abspielen, so bildet Anastasius Grün den endgültigen Übergang von der unpolitischen (oder, wie bei Grabbe, latent politischen) Dichtung zu den neuen Freiheitssängern.

Anton Alexander Graf v. Auersperg (1806—1876) gehört einem der vornehmsten Adelsgeschlechter Österreichs an und demjenigen, das im Gegensatze zu den feudalen Schwarzenberg und den romantischen Liechtenstein den liberaleren Geist des aufgeklärten Adels vertrat. Ein Vorfahr hatte in der Zeit der Gegenreformation die Protestanten in Krain beschützt, ein anderer war in der klassischen Zeit schon als Dichter aufgetreten. Traditionell war aber die Kampfeslust dieses Geschlechts von Türkenbesiegern, die neben den Starhemberg und Khevenhüller den Schwertadel vertraten gegenüber dem eleganten Hofadel der Dietrichstein und Metternich. Anastasius Grün war ein würdiger Sohn dieses

Hauses; ist er als Dichter nicht neben Heinrich v. Kleist zu stellen — als Persönlichkeit repräsentiert er den österreichischen Adel so glänzend wie dieser den preußischen. Denn eine wirkliche Persönlichkeit ist er gewesen. Blieb er der Prosa, dem starken Kampfesorgan der Zeit, ganz fremd, und haben seine Gedichte wie seine Reime immer etwas Weiches, ja Weichliches — es barg sich darunter doch ein fester Charakter. Das sind seine Lieblinge, die weiches Gefühl und derbe Faust vereinigen: Kaiser Max und sein Fürstenberger, Nithart im „Pfaff vom Kahlenberg"; und so hat er auch selbst für seinen Grabstein die Anerkennung gefordert, daß er Feinde besaß und besitzen wollte. Schildert er eine Schlacht, so erscheint sein „Malplaquet" (im „Prinz Eugen") neben Scherenbergs „Leuthen" und „Waterloo" freilich blaß wie ein Adrian van der Werff neben einem Rubens, wie Fürst Schwarzenberg, der Sieger von Leipzig, neben Blücher; aber trat er selbst in den Kampf, so stellte sich seine berühmte Rede gegen das Konkordat zu den Großtaten parlamentarischer Beredsamkeit. War er ein Aristokrat im vornehmsten Sinne des Wortes, verbindlich in seinen Umgangsformen, lässig in seiner dichterischen Arbeit, etwas zu elegant in der Formgebung, so war er doch ein Volksmann in der edelsten Bedeutung in seinem ganzen Fühlen und Wirken. Der Graf hatte (1830) „Blätter der Liebe" veröffentlicht, gefällige Dilettantenarbeit, in die allerlei Schmuck an Bildern, Vergleichen, Pointen, Spielereien eingestickt war. Grillparzer durfte sagen, was, gemildert, freilich fortdauernde Geltung behielt: zu bildern verstehe Auersperg, zu bilden nicht. Da folgte, noch im gleichen Jahr, der Romanzenkranz vom Kaiser Max: „Der letzte Ritter". Gestaltungskraft bewies der Dichter auch hier nicht, aber es zeigte sich doch das Streben, zu größeren Bildern zu gelangen, eine lebensfrohe und tatkräftige Zeit der unsern zum Spiegelbilde vorzuführen. Nie ist die Freude am Sein weiter getrieben worden als bei diesem Erzoptimisten, der noch Bettinen darin übertrifft. Man kann auf ihn anwenden, was Feuchtersleben von einem anderen Dichter sagt: „Das Gefühl für die Schönheit der Welt war seine eigentliche Muse." Wohin er blickt, da lockt es ihn zu Reim und Bild. Alles möchte er erzählen, nur um die Buchstaben mit starbigen Ranken und geistreichen Arabesken ausschmücken zu können wie ein Miniator des Mittelalters. Am liebsten aber bewegt er sich in der hohen freien Luft der Berge. Er durfte

von den Volksszenen seines „Pfaffen vom Kahlenberg“ (1850) sagen, was er dem aus dem Englischen übersetzten Balladenzyklus „Robin Hood“ (1864) nachrühmt: „Dieses Wald- und Jagdleben hat nichts gemein mit der weichlichen Kunstblumenpoesie moderner Waldseligkeit.“ „Bäume, Wiesen, Bach und Hain, Und blauen Himmel und Sonnenschein —“, die gibt er uns in voller Frische.

Und Frische ist es auch, was seinem Hauptwerk den Erfolg sicherte, den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ (1831), denen dann als zweite politische Gedichtsammlung das schwächere „Schutt“ (1836) folgte. Als „Anastasius Grün“ erstand der gräfliche Dichter auf, „nachdem der wahre Name der damaligen Zensurverhältnisse halber nicht wagen konnte, mit einiger Aussicht auf ungestörte Wirksamkeit literarisch aufzutreten“. Der Name deutet gleich die sichere Hoffnung an, daß aus all den Ruinen, die der Spaziergänger betrachtet, neues Leben aufblühen werde, daß „unseres Daseins Blüte sich in einem neuen Geschlecht jüngen werde.“ Und es bedeutete schon eine Verjüngung, wie er auftrat. Die Technik ist einfach: rasch schreibt der Dichter hin, was er erblickt, deutet es allegorisch aus, stellt scharfe Kontraste daneben und schließt mit einem Aufruf. Aber er hat wirklich geschaut: er „bildert“ geistreich (sein Vergleich von Rhein und Donau mit ein paar Bauernkindern erinnert fast an Hebel, die Schilderung der „Dirne Flandern“ an Lenau), er kontrastiert wirksam — und vor allem, er apostrophiert mit einer ans Herz greifenden Treue der Überzeugung. So blieb er von jenen beiden Büchern an, ohne die Herwegh, Freiligrath und ihre Genossen undenkbar wären, bis zu der späten letzten Sammlung „Auf der Veranda“, deren Korrekturbogen auf dem Bett des Sterbenden lagen; der jubelnde Zuruf, der den siebzigsten Geburtstag des tapferen Verfechters von Freiheit und Liebe feierte, hatte seine schwachen Nerven zu stark erschüttert.

Anastasius Grün bildet die Brücke zum Jungen Deutschland. Aber er selbst gehört noch nicht dazu. Er ist noch zu frisch, zu naiv, zu ästhetisch gerichtet, um ganz in der Tendenz aufzugehen. Die Tendenz aber ist die Seele des Jungen Deutschlands; und zwar in politischer Hinsicht die liberale, in ethischer die individualistische Tendenz. Beides geht ja Hand in Hand: um Befreiung von allen Zwingfesseln handelt es sich hier und da. Aber die Romantik zeigte doch, daß beides nicht durchaus vereint sein muß: Individualisten durch und durch waren ihre Jünger doch, wenn sie Politik trieben,

fast ausnahmslos konservativ, ja reaktinär: Fr. Schlegel und Adam Müller, Görres und Eichendorff. Das macht, sie haßten die „Zeit“ selbst, die Gegenwart; die bloße Existenz einer Anzahl beeinflussender, beengender Stimmungen war ihrer individualistischen Nervosität schon ein Greuel. Anders jetzt. Diese Gruppe, die der Romantik sonst so nah steht und wie diese dem „Sturm und Drang“ innerlichst verwandt ist, liebt die „Zeit“, liebt Gegenwart, Zeitgeist, Bewegung des Lebens. Der starke Atem eines liberalen Begehrens ist ihnen Lebenshauch der Poesie, wie den Romantikern die unbeengte Einsamkeit poetischer Stimmung. Daher sind sie alle Politiker. Daher ist unter ihnen aber auch nicht ein großer Künstler. Die beiden älteren Meister, mit denen die ästhetische Blindheit und politische Unklugheit ihrer Feinde sie zusammenschmiedete, Heine und Börne, waren, jeder in seiner Art, Virtuosen der Stimmung; nur daß Börne eine Stimmung sein Leben hindurch festhielt: die aufgeregte Verschwörerstimmung eines Verrina, während Heine sich jedem Hauch der Luft lieh. Stimmung gibt es nicht im Jungen Deutschland, und auf lange Zeit ist sie verbannt. Laut, in schneidenden Umrissen, in greller Tageshelle geben sich die Gedanken. Die keusche Stille fehlt, in der die besten Werke des Künstlers reifen. Tendenz tritt an ihre Stelle, und Tendenz heißt Absicht. Nichts Unwillkürliches, nichts, das gegen des Autors Willen heimlich sich verrichte. Jeder hat ein Programm, und sieht fortwährend in diesem revolutionären Regelbuch, das doch aber immer ein Regelbuch bleibt, nach, ob er ihm auch treu bleibe. Jeder ist sein eigener „Merker“ und korrigiert sich die Fehler gegen liberale Orthodoxie oder moderne Ästhetik fein beckmesserisch fort.

Aber — die Tendenz, die sie haben, durfte wohl eine müßige Poetenstimmung aufwiegen. Die Zeit war danach angetan, nur noch im Kampf, im klaren, zielbewußten Kampf Lebensluft zu vergönnen. Und vor allem: ehrlich war sie durch und durch, und ehrlich war der Kampf gemeint.

Schon diese Gemeinschaft eines ehrlichen Kampfes gibt dem „Jungen Deutschland“ die Geschlossenheit einer literarischen Partei. Im Jahre 1834 widmete Ludolf Wienbarg seine „Ästhetischen Feldzüge“, das Programmbuch der Schule, „dem jungen Deutschland“; am 10. Dezember 1835 verbot auf den Antrag des österreichischen Präsidialgesandten, Grafen Münch-Bellinghausen, aber auf Veranlassung vor allem der preußischen Regierung, der Bundesrat die

„Schriften aus der unter dem Namen des ‚jungen Deutschlands' bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören"; Ludwig Börne und der später gewöhnlich mitgezählte Gustav Kühne waren nicht genannt. Diesem ungeheuerlichen Beschluß diente eine Denunziation Wolfgang Menzels als direkter Anlaß; eine Denunziation, denn das bleibt trotz Treitschkes unbegreiflicher Abwehr der einzig passende Ausdruck. Der Leiter des „Literaturblattes", dessen Anschauungen sich mit den politisch-ästhetischen Meinungen der Jungdeutschen vielfach deckten, er, der Börne verehrt und Gutzkow begünstigt hatte, fühlte sich durch einen journalistischen Plan des letzteren bedroht; daraufhin gab er seinem gewiß wirklich gefühlten Zorn über die neue Richtung den unverzeihlichen Ausdruck einer direkt an die Behörden gerichteten Aufforderung zur Unterdrückung und verschlimmerte sein Unrecht durch unanständige Verleumdungen: Sittenlosigkeit, Anarchismus, Vernichtung des Christentums seien die Tendenz, unpatriotische Französelei die Manier der Schule. Der orthodoxe Zionswächter Hengstenberg hatte ihm mit leidenschaftlichen, aber ehrlich geschriebenen Artikeln gegen Heine und Wienbarg vorgearbeitet; der Umstand, daß sich eine politische Vereinigung revolutionärer Natur ebenfalls das „Junge Deutschland" nannte (wie es gleichzeitig eine „Giovine Italia" unter Mazzinis Führung gab), half beim Bundesrat nach. Die Maßregel war unverantwortlich; aber vom Standpunkt des Bundesrates aus war sie begreiflich. Denn allerdings verband eine ihm verhaßte Tendenz alle jene Autoren; nur daß sein Schritt diese Tendenz und die Wirkung ihrer Propheten noch erhöhte.

Revolutionäre waren sie freilich; aber auf literarischem, auf ästhetischem Gebiet. Das Gefühl, daß es anders werden müsse, durchdrang sie alle. Lebhaft gab dem Wienbarg in seinem feurigen Vortragszyklus Ausdruck: die neue Ästhetik, sagte er, sei „das leise ästhetische Gefühl, das im Schoß der Zeit sich regt, das prophetische Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung". Nachdrücklich erklärt er „das Protestieren gegen die Historie" für die große Erbschaft, die Luther uns übermacht habe: den Gegensatz gegen Savignys und Hegels Legitimierung jedes nun einmal geschichtlich gewordenen Mißstandes. Gleich kräftig verabscheut Mundt das „Schöngeistige", die Anerkennung jeder in geistreiche oder elegante Form gebrachten

Inhaltslosigkeit. Ein neues Ideal der Schönheit stellen sie auf: das Schöne, erklärt Mundt, der Kritiker der Schule, indem er Wienbarg, ihren Ästhetiker, kommentiert, das Schöne sei dasjenige, „das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß und harmonisch ist." So stark betonen sie, die man unpatriotisch schalt, die nationale Grundlage! Und wie breit und kräftig fassen sie sie auf! Nicht bloß die Anschauung der Gebildeten — das Leben des Volkes soll Grundlage der neuen Dichtung werden. Ein neues Ideal des Lebens stellt Wienbarg auf:

„Es fehlt uns nicht an Philosophie, wenigstens nicht an Philosophen, es fehlt uns nicht an Gelehrsamkeit — es fehlt uns an einem gemeinsamen Mittelpunkt der Bildung, und Ursache dessen: es fehlt uns an gemeinsamem Leben." „Wir haben uns herausstudiert aus dem Leben, wir müssen uns wieder hineinleben. So gründlich, wie wir studieren, so gründlich wollen wir leben." „Das Leben ist des Lebens höchster Zweck."

„Die Kunst, sein eigenes Leben zu gestalten und ihm eine würdige, zeitentsprechende Form zu geben" ist ihm die schönste und edelste aller Künste. Und von dieser Lebenskunst erhofft er jene schönere Zukunft, jene dritte Kirche, wie es Heine, jenes dritte Reich, wie es Ibsen nennt: „Über unserer Asche wird sich ein neues europäisches Griechentum erheben, angemessen dem geistigen Fortschritt, den das Christentum vorbereitet hat."

Hier liegt die Stärke des Jungen Deutschlands. Heller und überzeugter hat seit den Tagen der Renaissance niemand das „Alles ist Euer!" gepredigt. Die ganze Welt sollte wieder dem Menschen gehören, sollte wieder der Schönheit erobert werden. Deshalb betonen sie neben der Poesie so stark die Prosa: „Ob in Versen, oder in Prosa — das ist gleichgültig. Poesie ist alles, was aus der innersten Natur der Menschheit dringt, und es scheint fast, als ob Deutschland namentlich seine größeren Dichter gegenwärtig unter den Prosaisten zählt." Und hierher gehört denn auch, was ihnen am meisten verdacht wurde: die berüchtigte Formel von der „Emanzipation des Fleisches". Mundt drückt es mit diesen geschmacklosen Worten aus; Gutzkow setzt es plump und taktlos in die Handlung seiner „Wally" um; gemeint ist doch nur, was Wienbarg „das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus" nennt. Jene Sehnsucht nach dem Leben, jene Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen, die wir bei Ranke und Büchner, bei Mörike

und Stifter treffen, diktiert ihnen die Worte. Sie sind „lüstern auf alles, was Leben heißt", vom Sumpfblümchen bis zum Jubelschrei der Volksfeste. „Deutschland war bisher nur die Universität von Europa, das Volk ein antiquarisches, ausgestrichen aus der Liste der Lebendigen und geschichtlich Fortstrebenden ... Die Deutschen waren nur Zuschauer im Theater der Welt, aber hatten selbst weder Bühne noch Spieler." Das soll aufhören. Die Bücher sollen, wie Hölderlin es forderte, leben. Deutschland soll es lernen, zu handeln, und soll greifen auf manches Königs Tisch mit seiner freien Hand. Und diese Männer, die Realpolitik forderten dreißig Jahre vor Bismarck, die selbst die Weltliteratur ausdrücklich zurückweisen zugunsten einer nationalen Dichtung, diese Patrioten, als deren Erbe Ferdinand Freiligrath eine deutsche Flotte forderte und Karl Heinzen deutsche Kolonien — die durfte man als Vaterlandsfeinde verleumden!

Sie scheuten keine Konsequenz ihrer Lehre; sie erklärten auch Goethe für „überwunden", weil sein Ideal das ihre nicht mehr war. Mit heller Stimme rief Wienbarg seinen Ruf in die Welt, Theodor Mundt erläuterte ihn, Gutzkow machte ihn in scharfgeprägten Sätzen zum Gemeingut. Diese Thesen schlug der führende Geist des Jungen Deutschlands an die Kirchentür; waren sie wirklich Bekenntnisse eines Kirchenschänders, Staatsfeindes und Vaterlandsverräters? Aber revolutionär waren sie, wir wiederholen es, im Sinne der noch immer herrschenden Kunstlehre. Sie predigten den Individualismus und sahen die Tendenz als eine Notwendigkeit an. Diese Lehren machten Gutzkow auf ein Menschenalter zum Despoten der deutschen Literatur. Seit Gottsched hat kein Schriftsteller solche Macht unter den Literaten besessen wie er. Sein Lehrer Wolfgang Menzel und sein Schüler Karl Frenzel blieben die Autoritäten enger Kreise. Kritiker von der Bedeutung eines Vischer oder Hebbel drangen gar über den Umkreis der Höchstgebildeten nicht hinaus. Mit Gutzkow dagegen mußte etwa von 1840—1870 jeder Schriftsteller von Ruf sich auseinandersetzen, denn unumschränkter als Goethe oder Lessing verteilte er die Diplome des allgemeinen Ansehens. Rührig, rastlos, rücksichtslos, wußte er für den ersten Schriftsteller Deutschlands zu gelten. Heut ist er eine Berühmtheit unter Literarhistorikern. Und doch hat er wirkliche Verdienste gehabt; aber die maßlose Ausnutzung seiner Kräfte hat ihn und seine Wirkung vorzeitig erschöpft.

Im Grunde beschränkt sich die literarische Leistung der Schule auf seine Schriften und auf Laubes freilich nicht gering zu schätzende dramaturgische Tätigkeit. Ludolf Wienbarg (1802—1872), der Sohn eines Schmiedes aus Altona, ist die hellste Erscheinung unter ihnen: ein frischer fröhlicher Redner, dessen Kieler Vorlesungen, die „Ästhetischen Feldzüge" (1834), wir schon in ihrer programmatischen Bedeutung kennen gelernt haben. Sein eifriges politisches Interesse hat er 1848 auch als Freiwilliger in Schleswig-Holstein betätigt wie in zahlreichen Fehdeschriften. Dem leidenschaftlichen Vorfechter der politischen Einheit Deutschlands war selbst der Dialekt seiner Heimat, wenn er sich zur plattdeutschen Schriftsprache erheben wollte, ein partikularistischer Störenfried. So, gerade und stark, ist er immer vorgegangen, ein sympathischer Feldprediger; aber als Schriftsteller hat er keine Spuren hinterlassen.

Auch Theodor Mundt (1808—1861) aus Potsdam ist als Ästhetiker und Kritiker wichtig, nicht als Dichter. Seine „Kritischen Wälder" (1833) sind fast nur als Symptom der Zeitstimmung bedeutsam, unklar und vielversprechend fast wie ihr Vorbild, die „Kritischen Wälder" Herders. Die „Kunst der deutschen Prosa" (1837) ist durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen schon bedeutender, die „Geschichte der Literatur der Gegenwart" (1842) aber muß tatsächlich zu den hervorragendsten Leistungen der Gruppe gerechnet werden. Die Bedeutung von Görres z. B. hat er unter den ersten wieder entdeckt und ihn glänzend charakterisiert: „So kommt es, daß er oft, indem er großen Gedanken nachgeht, sich Fledermäuse einfängt, mit denen er sich im Nachtdunkel seiner Phantasie herumgejagt hat." Seine Charakteristik der Rahel scheint mir auch heut noch, trotz Brandes und Walzel, unübertroffen. Und wenn die Jungdeutschen fast alle zu breiter Geistreichelei neigen, weiß er auch mit wenigen Strichen eine Natur zu zeichnen, wie wenn er Heinrich v. Kleist den politischen Werther seiner Zeit nennt. Sein berühmtestes Buch: „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (1835) darf man aber freilich nicht lesen, wenn man dem Mann gerecht werden will, der Charlotte Stieglitz angebetet und — Luise Mühlbach geheiratet hat. Sonst sieht man zu deutlich, wie sich das Talent, hervorragende Strömungen oder Erscheinungen zu würdigen, mit einer absoluten Unfähigkeit verträgt, sich selbst auf ihre Höhe zu stellen.

Heinrich Laube (1806—1884) aus Sprottau in Schlesien

zeichnet sich vor Wienbarg und Mundt schon dadurch aus, daß der größte Teil seiner Wirksamkeit nach 1840 fällt — nach dem Wendepunkt, an dem Wienbarg fast ganz von der literarischen Arbeit zur politischen Tätigkeit überging, während Mundt, seit 1842 Privatdozent und seit 1848 Professor in Berlin und Breslau, zwar neben der literarhistorischen und historischen Wirksamkeit die rein schriftstellerische fortsetzte (1859 schrieb er den obligatorischen „Robespierre", allerdings in Romanform), dabei aber die frühere Eigenart mehr und mehr aufgab. Laube besaß eine größere Fähigkeit, zu reifen, ohne doch wieder Gutzkows unermüdliche Strebsamkeit und Beweglichkeit zu erreichen. Der untersetzte Mann mit dem trotzigen Gesicht und der knorrigen Haltung, mit dem entschiedenen Behagen an einer gewissen unschuldigen Renommisterei und einer beträchtlichen Grobheit hat auf verschiedene Zeitgenossen äußerlich den Eindruck eines Jägers gemacht, wie er denn auch selbst bis ins hohe Alter hinein dem Sport gern huldigte („Jagdbrevier" 1841). Als die von Menzel hervorgerufene Verfolgung auch Laube traf, ward er (1837) wegen viel früher begangener Preßsünden — sie hatten ihm (1834—1835) schon neun Monate grausamer Untersuchungshaft in einem dumpfen, lichtlosen Kerkerloch zugezogen — zu sieben Jahren Festung verurteilt, aber durch Pücklers Vermittelung zu achtzehn Monaten begnadigt — und die durfte er auf dem Schloß des „Verstorbenen", Muskau, verbüßen. Hier ist er zum Jäger erzogen worden, während die Kerkerhaft (nach Prölß' Beobachtung) ihn zum Studium der Licht- und Luftnuancen führte, durch die sein Roman „Das junge Europa" sich von der Atelierbeleuchtung älterer deutscher Romane und Novellen abhebt. Aber die energische Manier, alle Wirklichkeit anzupacken, war dem Sohn des Maurermeisters von Sprottau angeboren.

Wir pflegen uns die Jungdeutschen nach dem Muster der Romanhelden in Gutzkows „Wally" oder Laubes „Jungem Europa" als problematische Naturen vorzustellen, als „Zerrissene", wie eine Novelle des geistreichen konservativen Publizisten Alexander von Ungern-Sternberg sie (1832) taufte. Gewiß war in ihnen etwas von der „Zerrissenheit" dieser „genialen Kerls, die bloß deshalb unglücklich sind, weil ihnen eine beträchtliche Dosis Menschenverstand fehlt und weil sie auf der Welt nicht wie auf dem Dudelsack spielen können", wie Laube selbst (1833) spöttelte. Aber nicht einmal der immer unzufriedene Gutzkow birgt in seiner Brust solche Gegen-

sätze wie Brentano oder wie Annette von Droste. Nun gar etwa der Professor Mundt in seiner behaglichen Ehe mit der ebenso schreiblustigen als in der Kochkunst und Hauswirtschaft gewandten Clara Müller, genannt Luise Mühlbach (1814—1873)! Oder vollends Heinrich Laube, der so breitspurig in die Welt hineinmarschiert und sein Glück probiert — keine Spur von Manfred oder Merlin!

Laube hatte schon als Kind auf den Brettern der Wandertheater herumklettern dürfen. Als er in Breslau Theaterkritiker geworden war, übte Seydelmann (1793—1843), der berühmte Charakteristiker der Stuttgarter und Berliner Hofbühne, auf ihn großen Einfluß aus: er wirkte „für eine Ernüchterung der überschwenglich gewordenen Theatersprache", die in Laubes nüchterner Natur eine kräftige Resonanz fand. Sein bedeutendstes Drama, die „Karlsschüler" (1847), legte durch sein Thema den Pomp der Worte und die grellen Kontraste der Zeichnung besonders nahe; dennoch hat er es in Prosa geschrieben und aus dem Herzog Karl von Württemberg keinen Wüterich, sondern den strengen Vertreter des konservativen Prinzips gemacht. Sein zugespitzter Dialog war für Deutschland so neu, daß jener Alex. v. Sternfeld witzig klagt: „Es fehlt überall die Zwischenmusik, bei der man ausruht und die darin besteht, daß irgend eine langweilige Person langweilige Dinge redet; während dieses heilsamen diätetischen Geschwätzes sammelt der Magen wieder Kräfte, eine geistvolle und pikante Situation zu verdauen. Iffland hat dies gewußt, und Kotzebue wußte es noch besser." Freilich hatte Laube bis dahin noch viel zu lernen. In seinem „Jungen Europa" (1833—1837) und den „Reisenovellen" (1834—1837) schrieb er noch ganz in dem geistreichelnden Stil der Nachahmer Heines und Börnes gehaltlose Selbstoffenbarungen und wählte sich, obwohl er „plastische Darstellung" forderte, noch obendrein Heinse zum Vorbild, den genialen literarischen Tonkünstler der Sturm- und Drangperiode, der nur gerade nicht plastisch und objektiv war.

Laubes rechte Zeit ging doch erst an, als er (1849) Direktor der ersten deutschen Bühne, des Wiener Burgtheaters, geworden war. Hier hat er (bis 1867) das Dogma der jungen Schule kräftiger in Wirklichkeit umgesetzt, als es ihm in Romanen, Novellen, Dramen gelang, obwohl all seine Dramen eine für seine Zeit einzige Theatersicherheit zeigen („Essex" 1856 blieb lange ein

Lieblingsstück), und obwohl Erzählungen wie „Die Bandomire“ (1849) oder sein großer Roman aus dem Dreißigjährigen Kriege, „Der deutsche Krieg“ (1863—1866), zu kräftigen Geschichtsbildern vordrangen. „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel.“ Das wird er nicht müde zu betonen; und das hat er auch in der Praxis wahr gemacht. Deshalb legt er in scharfem Gegensatz zu dem Singeton der „Weimarischen Schule“ das größte Gewicht auf deutlichen, klaren Vortrag; deshalb entsetzt er die Anhänger der Goetheschen Theaterregeln durch bewegte Volksszenen, in denen die Statisten, auf Marc Antons Rednerbühne losstürmend, dem Publikum den Rücken zeigen. Das war seine Art, der Sinnlichkeit, dem wahren Leben sein Recht gegenüber dem Spiritualismus zu wahren. Und wie schon in seiner Auffassung der Deklamation die jungdeutsche Neigung zur Prosa hervortritt, so hat er sie auch in seinem Repertoire nie geleugnet. Er wurde der große, viel gepriesene und neuerdings oft gescholtene Schutzherr des französischen Sittendramas auf der deutschen Bühne: der (wirkliche oder scheinbare) Realismus der Dumas, Augier, Sardou war ihm ein willkommener Gegensatz zu den Jambentragödien. Und vor allem entsprach es jenem unersättlichen Lebensdurst der Zeit, daß sich neben Königen und Helden die Herren im Frack und die Damen im Negligé auf den Brettern zeigten, die die Welt bedeuten. Uns scheint das jetzt selbstverständlich — für die großen Bühnen Deutschlands hat Heinrich Laube es durchgesetzt. Ohne ihn wäre die „Wildente“ auf dem Burgtheater und „Hannele“ auf dem Berliner Schauspielhause nicht möglich gewesen; ohne ihn hätte das deutsche Publikum Künstler wie Sonnenthal und Reicher, Kainz und Rittner nie in ihren glänzendsten Leistungen gesehen. Für den Sieg des Wienbargschen Programms hat Laube als Theaterdirektor mehr geleistet als alle schriftstellerischen Produktionen der Gruppe.

Von Laubes verständiger Nüchternheit, die den Abgeordneten der Paulskirche Haltung, Redeweise, Gesten der gefeierten Redner kühl wie ein Theaterkritiker beobachten ließ („Das erste deutsche Parlament“ 1849), hebt sich Karl Gutzkows düster-stürmisches Temperament mächtig ab. Gutzkow ist eine tragische Persönlichkeit mit seiner rastlosen Jagd nach dem literarischen Glück, immer Anschluß suchend und immer ihn verfehlend, herrschbegierig und immer

zum Dienen gezwungen, mit jedem seiner Werke zufrieden und nie mit dem Erfolg, vor der Zeit verbraucht und verbittert nach übertriebenen Triumphen. Ein Dichter ist er nicht. Ihm fehlt jenes lyrische Element, ohne das keine Poesie bestehen kann. Er fühlte es selbst und verteidigte sich immer wieder gegen jenen Vorwurf — aber selbst seine eifrigsten Anwälte haben ihm nicht ganz beitreten können, wenn er lyrische Empfindungen mit gefährlicher Absichtlichkeit aufweisen wollte. Gutzkow hat nirgends Lyrik, nirgends Stimmung, nirgends volle Mitempfindung eines seelischen Zustandes. Wo er herzlich sein will, wird er affektiert; wo er melancholisch sein will, wird er larmoyant; und selbst die Leidenschaftlichkeit, die ihm noch am besten „lag", verdirbt er durch phrasenhaften Aufputz. Wie der Held in Laubes Jugendroman muß er, sobald er ein Weib umarmt hat, vor den Spiegel treten, um die Wirkung der Gruppe zu betrachten. Gutzkow ist nie in seinem Leben fünf Minuten allein gewesen; immer hat er das Publikum vor sich. Er redet es an, er schmeichelt ihm oder verhöhnt es, er kokettiert mit ihm — aber er vergißt es nie, am wenigsten wenn er es zu ignorieren scheint. Er ist der absichtlichste unserer Autoren; nicht nur Heine, Lenau sogar ist naiv neben ihm. Und in dieser Kälte fror er selbst, erhitzte sich künstlich, suchte die Erwärmung des Kampfes. Die Kampfesstimmung war noch immer diejenige, in der er sich am ehesten lyrische Wärme vortäuschen konnte; unwillkürlich suchte er sie auf.

Karl Gutzkow (1811—1878) gehört zu den wenigen Berlinern, die in der deutschen Literatur eine hervorragende Stellung eingenommen haben. Er ging aus den bildungsärmsten Kreisen hervor, der Sohn eines prinzlichen Stallbeamten. Doch ward ihm Gymnasialbesuch und Studium ermöglicht, und mit Leidenschaft stürzte er sich auf die Bildung. Er hat sie sich in vollem Maße angeeignet, hat aber ein gewisses Prunken mit Kenntnissen, das leicht den frischen, nicht ererbten Besitz verrät, nie ganz abgelegt. Doch war ihm die Bildung nur Kampfmittel, nicht Selbstzweck. Er gewann mit einer Preisschrift über die Schicksalsgötter (1830) den Sieg — da kam die Julirevolution und ward entscheidend für sein Leben wie für das seines Vorbildes Börne. Natürlich gründete er eine Zeitschrift und hatte das verhängnisvolle Glück, durch einen Artikel über Wolfgang Menzel das Interesse des Mannes zu erwecken, der Gutzkows Ziel erreicht hatte: eine diktatorische Stellung

in der „Gelehrtenrepublik", politischen Einfluß, Ruhm und sozialen Erfolg. Nun bricht er mit seinen theologischen Plänen. Wie ein Humanist der Renaissance streift er von einem literarischen Hauptquartier zum andern, knüpft Verbindungen an, bringt persönliches Interesse und politisch-ästhetische Tendenz in unentwirrbare Verknüpfung. Seine Reise mit Laube nach Italien (1833) bedeutet, wie jene Dresdener Begegnung der älteren Romantiker, die Stiftung der neuen Schule. Dies schließt zunächst starke Abhängigkeit von älteren Meistern nicht aus. Wie Heinse für Laube, ist Jean Paul für Gutzkow der Schutzgott der Jugendproduktion. Jedem imponiert, was ihm fehlt: Laube die Pracht der Farben und Töne, Gutzkow die Innigkeit der Stimmungen. Der Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (1833) versetzt gut voltairianisch moderne Probleme nach Tibet: der zum Gott erhobene Mensch, ein Lama jenes buddhistischen Priesterstaates, soll zugleich die zweifelhafte Stellung der Könige und anderer Autoritäten illustrieren, die von Amts wegen mehr als Menschen sind und doch im Fleische schwach bleiben. Gleichzeitig spielt der Titel mit Schellingschen Ideen von der Entwickelung Gottes, und der Inhalt bringt mancherlei politische Anspielungen. All das wird übergossen mit gesuchten Vergleichen in Jean Pauls Manier und in die beliebte Ironie getaucht; aber es ist fast das einzige größere Prosawerk Gutzkows, in dem er seinen Stil ein wenig gepflegt hat. Nun stürzt er sich mitten in die revolutionärsten Ideen der neuen Richtung und schreibt seinen schauderhaften Roman „Wally" (1835) — in der Absichtlichkeit der „Immoralität" wie in der Ungeschicklichkeit der Erzählung ein leider nicht unwürdiges Gegenstück zu Fr. Schlegels „Lucinde". Es gab dem längst gereizten und nun durch neue Journalpläne Gutzkows beunruhigten Menzel Gelegenheit zu seinem großen Schlag: zu den durch zwei ganze Nummern seines Literaturblattes (11. und 14. September 1835) gehenden wilden Anklagen gegen Buch und Autor; es gab dem Bundestag Gelegenheit zu seinem herodischen Beschluß, auch die ungebornen Kinder der jungdeutschen Schriftsteller zu töten und sie selbst (samt ihren Verlegern) zu ächten. Gutzkow selbst mußte seine „Verächtlichmachung des Glaubens der christlichen Religionsgesellschaften" mit drei Monaten Haft in Mannheim büßen. Sobald er frei ward, begründete er seinen Hausstand und nahm zugleich in der geistigen Welt von neuem Stellung mit seiner merkwürdigen Schrift „Über

Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte" (1836). Nach Wienbargs Vorlesungen ist es das zweite Programmbuch der Schule. Über Goethe lehrt es wenig Neues. In Allgemeinheiten befangen, fällt Gutzkow, um nur ja originell und selbständig zu sein, die erstaunlichsten Fehlurteile über den Dichter, seinen Stil, seine Sprache; aber die Bestimmtheit imponierte, und in meinem Exemplar hat der Vorbesitzer sich die Deduktionen über Talent und Genie besonders angemerkt — Deduktionen wie diese: „Talent ist Form, Genie Stoff". Ist aber aus der Schrift weder für Goethe noch für die Poetik viel zu lernen, so doch um so mehr für den Verfasser und seine Genossen. Er sagt von sich selbst: „Die Andacht vor großen Männern ist mir nicht angeboren; ich muß mich erst durch eine vernünftige Überlegung und eine Vergleichung mit meiner Schwäche in sie versetzen." Er meint sogar, aller Psychologie zum Trotz: „In guten und bescheidenen Seelen ist schon die Anbetung eine Pein" — so weit war man abgekommen von dem Geniekultus der Rahel oder der Bettina, die doch sonst für das junge Deutschland Heilige waren! Das Bedürfnis, eine neue Welt anzufangen, Goethe und alle früheren Größen als „überwunden" anzusehen, das ist das herrschende. Die neuen Ideen galt es zur Herrschaft zu bringen, auf die kam es an; mehr noch als dem Dramaturgen Laube oder dem Ästhetiker Mundt war die Form für Gutzkow Nebensache.

Erschreckend tritt diese Formlosigkeit schon in dem satirischen Roman „Blasedow und seine Söhne" (1838) hervor, der einem Einfall in Immermanns „Epigonen" seine Entstehung verdankt. Die Tendenz war lobenswert: gegen das Abrichten auf einen speziellen Beruf spielte Gutzkow die allgemeine Ausbildung der Individualität aus. Aber statt lebendiger Gestalten schafft er nur hohle Puppen, die ihm bald selbst langweilen, und hier schon verwildert Gutzkows Sprache zu Wendungen wie „von einem berühmten, mehrmals gesessenen und endlich gehängten Spitzbuben", zu verunglückten Bilderhäufungen wie: „aus einer klaffenden Wunde einen ganzen Glockenwald von Hyazinthen hervorklingen und duften lassen." So durfte damals ein „führender Schriftsteller" und „maßgebender Kritiker" schreiben — und wir klagen über das Deutsch der heutigen Schriftsteller! Die geistreichelnde Bilderjagd hatte Gutzkow von seinem Lehrer Wolfgang Menzel (und dieser von seinem Abgott Jean Paul) geerbt: der schrieb auch: „Die Gelehrten sind die

Schweinsborsten an der großen Kleiderbürste der Weltkultur". Aber er bildete dabei doch wenigstens richtige Sätze; Gutzkow ist der erste deutsche Schriftsteller, der sich grobe Sprachfehler aus Nachlässigkeit und Hast zu Schulden kommen ließ. Später hat er dann in seinen großen Romanen die Verhöhnung der deutschen Sprache auf die Spitze getrieben und Sätze gebaut, in deren kreuz und quer übereinandergeschobenen Mauern und Höfen voll schiefer Fenster und unerwarteter Hindernisse man hilflos nach einem Ausgang sucht. Aber die Kritiker rühmten ihm einen glänzenden Stil nach, und fast bis zum Schluß blieb diesem großen Sprachverderber das Recht, über den Stil anderer und besserer als unfehlbarer Richter zu urteilen.

Er greift in die politischen Fehden ein, schreibt schlechte Epigramme gegen Heine und eine wirksame Flugschrift gegen Görres. Bei einem Aufenthalt in Paris geht ihm die große Wirksamkeit der Schaubühne, als politische Anstalt betrachtet, auf. Seine „Briefe aus Paris" (1842) entsetzten sich über die Natürlichkeit im Théâtre français, die Laube entzückt hätte; aber viel länger verweilen sie bei der Aufmerksamkeit des Publikums für jede politische Anspielung und jede „schöne Stelle". Vor seiner Abreise hat er ein Gespräch mit Guizot; da meint er, der Staat sollte die Theater mit derselben Aufmerksamkeit behandeln, mit der er für das Interesse der Kirche sorgt. So hatte ja schon Lessing die Bühne zu seiner Kanzel gemacht; seitdem aber hatte die vielgepriesene Form des Romans jedes andere Mittel der Ansprache an das Publikum in den Hintergrund geschoben. Gutzkow (dem Laube mit den „Karlsschülern" darin folgte) entdeckte die politische Verwendbarkeit des Dramas gleichsam von neuem. Er hatte früher Lesedramen geschrieben wie jeder deutsche Dichter, der etwas auf sich hält, besonders einen „Nero" (1835) — Programmmusik von unbegreiflicher Abgeschmacktheit. Jetzt wirft er sich auf das zugkräftige Theaterstück, und eine stattliche Reihe von Dramen folgt, die dann erst später wieder durch die Romane abgelöst werden. Die bürgerliche Tragödie „Richard Savage" (1839) eröffnet die Reihe, es schließen sich an „Werner, oder Herz und Welt" (1840), „Zopf und Schwert" (1844), „Das Urbild des Tartüff" (1847), „Uriel Acosta" (1847), „Der Königsleutnant" (1852) und fünfzehn weitere Dramen in dem Zeitraume von 1839—1856, also jährlich mehr als ein Theaterstück. Die Wirkung war ungleich. Unmittelbar darauf trat er die Stellung

als Dramaturg in Dresden an; sie blieb eine Episode in seinem Leben und trug nur dazu bei, die große Zahl seiner Feinde zu vermehren. Man kann auch nicht einmal behaupten, daß diese Tätigkeit seiner dramatischen Produktion zu gute gekommen wäre. Seine wirksamsten Stücke fallen vor jene Berufung in die Zeit unmittelbar nach seinen Pariser Reisen (1842 und 1846). Die französische Technik ist das Neue in ihnen: erstens das Geschick, ein paar dankbare Szenen sorgsam vorzubereiten, wie den Bann und den Widerruf im „Acosta", die indirekte Unterredung zwischen dem König und dem Ritter Hotham in „Zopf und Schwert", den Wutausbruch Molières im „Urbild" — zweitens die Gewandtheit, mit der historische Situationen in den Dienst der Tagesinteressen gestellt werden. Beides hatten wir schon besessen, aber wieder eingebüßt, jetzt kam es wieder und ward durch einen lebendigeren, wahrscheinlicheren Dialog gefördert, als Norddeutschland seit lange gehört hatte; in Österreich hatte Bauernfeld schon Besseres geboten. Hier pflegte Gutzkow die Rede und feilte sorgfältig. Stillosigkeiten kamen vor, wie Friedrich Wilhelm I. feuilletonistische Rede über die Bedeutung des Zopfes oder gar des Wunderkindes Goethe unreife Ahnungen; aber gegen all die jambischen Stelzenparaden war der Fortschritt nicht zu verkennen. Und vor allem: wie geschickt hat Gutzkow den Franzosen den Effekt der „politischen Anspielungen und schönen Stellen" abgelernt! Wenn Friedrich Wilhelm I. sagt: „Da können wir noch lange laufen, bis wir dahin angekommen sind, wo schon jetzt die Engländer stehen" und: „Bewegung? Die wird sich in Österreich noch halten lassen!", dann klatschte gewiß das ganze Parterre. Wenn Molière schrie: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge!", wenn Acosta sprach:

> Ins Allgemeine möcht' ich gerne tauchen
> Und mit dem großen Strom des Lebens gehn!

oder wenn der reiche Skeptiker Manasse den frommen Arzt Silva fragte:

> Ihr liebt doch selbst die Priester nicht von Herzen —
> Wie ist es möglich, orthodox zu sein? —

dann fühlten all die jungen Dichter und Halbdichter, Aufklärer und Liberale im Theater ihr eigenes Bekenntnis ausgesprochen und waren glücklich. Heut wirkt das alles anders. Die Reden Nathans und Posas, Fausts Glaubensbekenntnis und der Schluß des „Traumes

ein Leben" ergreifen uns noch heut als Herzensoffenbarungen ihrer Zeit: dasselbe Bedürfnis, das die Gestalten schuf, zwang ihnen ihr Bekenntnis auf die Lippen. Bei Gutzkow fühlen wir die Absicht. Acosta ist noch am ersten aus Gutzkows Seele hervorgegangen, und durch seine eigenen Herzschläge hat diese Figur einige Wahrheit; die anderen sind nur Briefträger, die die Bestellungen des Autors beim Publikum abzugeben haben. „Zopf und Schwert" ist pädagogisch-satirisch wie „Blasedow": über dem einseitig militärischen Staat soll „ein milderer Geist wehen, Künste und Wissenschaften werden den Ruhm der Kugeln und Kanonen überflügeln". Aber dieser Gedanke verkörpert sich nicht in Figuren von typischer Lebenswahrheit, sondern eine grob karikierende Schilderung eines unmöglichen Soldatenkönigtums wird plötzlich mit einer begeisterten Rede des Erbprinzen von Bayreuth dekoriert, dem man von seiner Schwärmerei für Künste und Wissenschaften sonst nie etwas angemerkt hat. Lohnte es sich darum, einen so dankbaren Stoff wie die Heiratsintrigen am Hofe des Preußenkönigs zu einem Marionettenspiel mit versteckten Lauschern, Beiseite-Reden und hölzernen Narren wie diesem Seckendorff herabzudrücken?

Nach der Revolution — die Gutzkow in Berlin erlebt hatte, wo er, auf den Schultern umhergetragen, beruhigende Reden an das Volk hielt — ward das Dresdener Hoftheater aufgelöst; Gutzkow blieb (bis 1860) als Schriftsteller in der sächsischen Hauptstadt. Es war die Zeit seiner größten Fruchtbarkeit und seiner stärksten Macht. Als Kritiker beherrschte er Deutschland; seit seine beiden großen Romane, „Die Ritter vom Geiste" (1850—1851) und „Der Zauberer von Rom" (1858—1861) erschienen waren, galt er unbestritten für den ersten Schriftsteller, den wir besaßen. Auch der Nachwelt werden sie mindestens als sein bester Titel auf Nachruhm gelten, mag auch unserer Lesewelt schon der Umfang von vier Bänden zu groß sein, auf den Gutzkow beide Werke aus dem von neun Bänden verkürzte.

Novellen hatte Gutzkow schon früher geschrieben und (1846) der ersten Sammlung seiner Schriften ein ganzes Novellenbuch einverleibt. Sie zeigen, wie fast alle Novellen jener Epoche, den Einfluß Tiecks, ohne doch in der Zeichnung der Gestalten, in den geistreichen Reflexionen, in dem zerflatternden Aufbau jungdeutsche Eigenheiten zu verleugnen. Aber Paris brachte ganz neue Einflüsse. Gerade als Gutzkow dorthin kam, erschienen die berühmten

Tendenzromane von Eugène Sue (1804—1857): „die Geheimnisse von Paris“ (1842—1843) und „der ewige Jude“ (1844—1845). Ihren ungeheuren Erfolg verdankten sie zwei Momenten: der Tendenz und der Technik. Die Tendenz gab sich als sozial; für die Armen und Elenden sollte Mitleid erweckt, noch mehr aber gegen die Reichen und Begünstigten Haß erregt werden. Die Technik beherzigte, was Laube im „Wilhelm Meister“ als Hauptvorzug bemerkt hatte: die Vielfältigkeit. Wie in einer riesenhaften Mysterienbühne baute Eugène Sue die soziale Welt von Paris nebeneinander auf in all ihren Schichten vom tiefsten Elend bis zum höchsten Glanz. Was Balzac auf die Romanreihe seiner „Comédie humaine“ verteilte, drängte der geschickte und erfindungsreiche Schnellschreiber in einen Roman zusammen. Es war den Zeitgenossen, als habe Lesages Teufel die Dächer aller Häuser von Paris vor ihnen aufgedeckt. Übersetzungen und Nachahmungen jagten sich: „In einem Jahre (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bändereiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel usw.“. Jener Nebentrieb des Jungen Deutschlands, den Sternberg und Willkomm besonders charakteristisch vertreten, wird ganz von dem Zeichen Sues beherrscht. Aber auch in der Gruppe selbst hat er Epoche gemacht: Gutzkows Zeitromane sind wesentlich Anpassungen dieses Musters an deutsche Verhältnisse.

Jene Richtung auf ein breites Nebeneinander lag, wie wir schon betonten, im Geist der Zeit. Ethnographische Wanderbilder stellten der alte Steffens („Die Familien Walseth und Leith“ 1826—1827) und der junge Stieglitz („Bilder des Orients“ 1831—1833) zusammen, und die geistreiche symbolische Zusammenstellung von Fichtenbaum und Palme ging von Heine zu Anastasius Grün, zu Gutzkow, zu Freiligrath über. Das soziale Nebeneinander hatte Nestroy („Zu ebener Erde und im ersten Stock“ 1835) mit unerhörtem Erfolg sinnfällig vor die Augen gestellt, um anderer zu geschweigen. Diese Tendenz der Zeit nun fing Gutzkow begierig auf. Man hat ihm vorgeworfen, er habe immer auf der Lauer gelegen, um den Geschmack des Publikums nicht zu verfehlen, und seine kritische Tätigkeit besonders während der Redaktion der (übrigens vortrefflich geleiteten) „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ (1852—1862) macht wirklich oft den Eindruck, als seien die besprochenen Schriften ihm nur Windfahnen, aus denen er

die Stimmung des Publikums ablesen will. In der Regel machte aber doch sein so lebhafter, unruhiger, empfänglicher Geist die Strömungen der Zeit wirklich mit, und der Übergang von der engen Fabel der Novellen zu der Breite eines Zeitromans entsprach auch seiner eigenen Entwickelung. Deshalb konnte er in der Vorrede zu den „Rittern vom Geist“ aus der neuen Mode gleich ein ästhetisches Gesetz machen. Er erklärte den „Roman des Nebeneinander“ für einen realistischen Fortschritt, weil das bloße Nacheinander mit Unrecht „die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte so viel Effekte der Unterhaltung sammeln, alle Bedingung zu einem einzigen behandelten kleinen Stoff so zuspitzen“ lasse. Aber in Wirklichkeit herrscht auch hier der Wille über den Intellekt: nicht eine ästhetische Erkenntnis, sondern die naive Freude der Zeit an der Fülle der Erscheinungen war der eigentliche Grund für die Erweiterung des Romans. Daß die „Ritter vom Geist“ größere Wahrscheinlichkeit der Fabel hätten als die „Wahlverwandtschaften“, wird wohl heute niemand mehr behaupten wollen. Aber in der Eroberung der Wirklichkeit, der ganzen Wirklichkeit, bedeuteten sie dennoch einen Fortschritt. Als Gutzkow über den Theaterplatz in Weimar schritt, ballte er, erzählt man, die Fäuste gegen das Denkmal Goethes und Schillers und murmelte: „Neunbändige Romane haben sie doch nicht geschrieben.“ Nein, das haben sie nicht. Es hätte auch ihrer Kunstlehre widersprochen. In einer beschränkten Anzahl typischer Fälle, die eine unbegrenzte Zahl anderer widerspiegeln sollten, glaubten sie die genügende „Totalität“ zu besitzen; denn gerade an dem Typischen, dem durch alle Variationen hindurch Beharrenden erfreute sich ihr Geist. Jetzt schwelgt der Geist der neuen Generationen gerade in der Vorstellung der breiten Fülle von Spielarten und Abarten. „Ich fand sehr eigentümliche, am Dasein merkwürdig erfreute Menschen“, sagt in den „Ritter vom Geist“ ein Jesuit von den Jesuiten. Das Wort gilt für die ganze Epoche.

Nun kommt jenes andere hinzu: der Roman ist ein sozialer Tendenzroman. Die Verderbtheit der oberen Kreise soll gezeigt werden, und allerdings auch die Gesunkenheit der unteren — diese aber wird doch vorzugsweise als das Werk der Bösen von oben dargestellt. Schon in der Tendenz liegt also eine gewisse Nötigung auf Verbrecher und Verbrechen einzugehen, vorzugsweise auf solche, die das feste Gefüge der sozialen Schichten in Verwirrung bringen:

Ehebruch und Unterschiebung, Mord und betrügerischer Namenstausch, gewaltsame Bereicherung und ungeheuere Vergeudung. Über das Bedürfnis hinaus hatte aber Sue die alte Verbrecherromantik wieder erweckt, teils aus dem unaustilgbaren keltogallischen Behagen am Grausigen und Lüsternen, teils weil seine tugendhaften Leser gerade die ihnen unbekannten Quartiere und Spelunken kennen zu lernen brannten. Man ahmte das natürlich bei uns leidenschaftlich nach, und die Ritter- und Räuberromane der Spieß und Cramer erlebten eine starke, sozial angestrichene Nachblüte. Gutzkow hat sich hier maßvoll gehalten. In dem melodramatischen Würzen realistischer Großstadtbilder durch malerische Banditen und geheimnisvolle Untaten hat er die grellen Unmöglichkeiten vermieden, die sich sogar sein Nachfolger Spielhagen zuweilen gestattete. Aber eine ganze Zahl von Figuren hat er doch von Sue übernommen: den geheimnisvollen Findling, den Überall und Nirgends aus der Gesellschaft Jesu, die eiskalte, zu allem fähige Intrigantin. Daneben hat er breit und wirksam die Satire auf heimische Zustände eingewoben: Friedrich Wilhelm IV., der General von Radowitz (als „Volant von der Hahnenfeder"), Friedrich Rohmer (als „Guido Stromer") und andere Figuren werden, nicht immer ähnlich, aber immer kenntlich, porträtiert. Vergnügungslokale der Residenz werden so genau wie bei den Franzosen aufgenommen, das neuerdings wieder in Mode gekommene „Hinterhaus" wird sehr anschaulich nach der Natur vorgeführt mit seinen dunkeln Treppen und dünnen Zwischenwänden. Fragt man aber, ob der Roman auch als Zeitgemälde zuverlässig sei, so wird man doch mit dem Kopfe schütteln müssen. Gewiß werden einzelne Züge vortrefflich wiedergegeben: die Mischung von rein weltlicher und literarisch-ästhetischer Ambition unter den Damen der „guten Gesellschaft" (wobei Ida Hahn-Hahn als Modell benutzt ist), die unklaren politischen Vorstellungen der aristokratisch-liberalen und der demokratisch-exklusiven Jugend, das Glück der politisierenden Intriganten. Figuren wie Schlurk in seinem „glänzenden Elend" oder die Pfarrersfamilie haben typische Wahrheit. Aber in der Gesamtfärbung überwiegt doch das „Romanhafte" viel zu stark: der Einfluß des kriminellen Verbrechens wird überschätzt, die interessanten Mörder und Ehebrecherinnen sitzen zu dicht aufeinander, die Begegnungen, Erkennungen und Verkennungen wirken hier, wo so viel Raum zum Verfehlen ist, noch erstaunlicher als in der engen Bahn des „Romans des Nach-

einander". Das Einfache, das Beharrende, das Schlicht-Großartige fehlt in diesem Zeitgemälde so völlig wie nur irgend bei einem Romantiker. Erst Gustav Freytag sollte diese Seite des modernen Lebens, die wahrlich nicht die schlechteste ist, zu Ehren bringen. Dafür aber sind auch geistreiche Gespräche und wichtige Bemerkungen kaum weniger häufig als bei den Romantikern, und manche Szene ist von packender Wahrheit; so die, in denen das Königspaar auftritt.

„Der Zauberer von Rom" stellt sich ein noch größeres Thema. Schon früher hatte Gutzkow in den „Öffentlichen Charakteren" (1835) eine Anzahl von Repräsentanten des politischen Lebens geschildert, in den „Zeitgenossen" (später „Säkularbilder" genannt, 1837) die typischen Züge des öffentlichen und privaten Lebens in der ganzen Kulturwelt darzustellen versucht. Er will nun von dem Boden des vaterländischen Zeitromans zu einer Schilderung bewegender internationaler Kräfte übergreifen. Die Einwirkungen Roms auf die Deutschen hatte schon Wilhelm Hauff in seinen „Memoiren des Satans" (1827) angefaßt und, in anderer Weise, Gaudy in seinem witzigen „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" (1836); jetzt nach dem neuen Ausgreifen des (1814) erneuerten Jesuitenordens gewann die Frage ein frisches Interesse, und Sue hatte seinen „Juif errant" schon großenteils dem Kampf gegen die Jesuiten gewidmet. Die Umtriebe Roms nahm jetzt Gutzkow zur treibenden Kraft eines Romans. „Die Novelle hat ein Sujet nötig," schrieb Gutzkow einmal „sie ist nur das Sujet, der dreibändige Roman auch noch; aber der neunbändige braucht nur einen Mühlbach, damit die Räder gehen, weiter nichts. Eugène Sue hat auch kein eigentliches Erzählungssujet . . ." Die römischen Umtriebe werden der „Mühlbach" für den zweiten großen Roman Gutzkows.

Seine späteren Romane können sich mit der Bedeutung der beiden großen Zeitbilder nicht messen. Die äußeren Lebensbedingungen hatten sich für ihn verschlechtert und trieben ihn in eine hastige Überproduktion hinein. Als Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar (1860—1864) rieb er sich auf in Konflikten mit dem Präsidenten, dem schneidig-ironischen Weltmann Dingelstedt, und vermißte die ihm unentbehrliche Lebensluft größerer Städte allzusehr. Dazu kam die zunehmende Schärfe der Reaktion gegen seinen kritischen Despotismus (die vor allem Julian Schmidt vertrat),

und die steigende Macht anderer literarischer Potenzen. Von Schlaflosigkeit gepeinigt machte er (15. Jan. 1865) einen Selbstmordversuch. Die Krisis hatte zunächst günstige Folgen: man sorgte für seine körperliche Heilung, man brachte, wie man für Freiligrath und Hoffmann von Fallersleben gesorgt hatte, einen stattlichen Gutzkow-Fonds zusammen. Aber die literarische Kraft war gebrochen. Die maßlose Gereiztheit des verdrängten Selbstherrschers machte sich dann noch in der traurigen Streitschrift „Dionysius Longinus" (1878) Luft, in der er (freilich durch Kuhs Hebbelbiographie schwer gereizt) vor allem die gewaltige Gestalt des toten Hebbel in die Nacht hinabzuzwingen suchte, daneben aber alle jüngeren Kräfte, Mörike, Freytag, Auerbach, Seite an Seite mit Modeberühmtheiten wie Ebers als geringwertige Halbtalente behandelte. Sein Nervenleiden wuchs und trieb ihn rastlos durch Italien, in kleine Orte bei Heidelberg und Frankfurt, bis schließlich der von einer starken Dosis Chloral Betäubte (16. Dez. 1878) in der Nacht das Licht umstieß und im Rauch des so entstandenen Feuers erstickte. Es war, wie sein Biograph bemerkt, der Tod auch der Hauptfiguren seiner großen Romane: Hackerts in den „Rittern vom Geist", Lucindens im „Zauberer von Rom"; es war ein symbolischer Tod. Der feurige Kämpfer, der überallhin neues Licht tragen wollte, stieß in seiner ruhelosen Hast den Leuchter um und verbreitete um sich eine Atmosphäre von erstickendem Rauch der Eitelkeit, des Eigensinns und leider nicht am wenigsten des Neides, in der seine eigene hoffnungsvolle Kraft zuletzt jammervoll verkam.

In seiner Gesamtanlage erinnert Gutzkow an den Mann, der die deutsche Malerei seinerzeit fast so unbedingt beherrschte wie der Verfasser der „Ritter vom Geist" eine Weile die Literatur: an Wilhelm v. Kaulbach (1805—1874). Durch und durch in den Zeitideen lebend, beweglich, kaustisch, geistreich, voll ehrlicher Parteinahme, blieben sie doch den höchsten Bedingungen dauernder künstlerischer Leistung immer fremd: ihnen fehlte der Zauber der Poesie — und ihnen fehlte die Sicherheit der Technik. Trocken, kalt, gemacht schauen uns heut Kaulbachs einst hoch gefeierte Treppengemälde im Berliner Museum an — und unwahr wie die „Zerstörung Jerusalems" scheint uns das theatralische Spiel Uriel Acostas; eine Parade ohne innere Einheit sind uns die „Ritter vom Geiste" wie das „Zeitalter der Reformation". Nicht an den

Dichter wenden sie sich, der in jedem Menschen schlummert, nicht an den kunstverständigen Meister: sie apellieren an den Parteigänger, der mit ihnen für die Emanzipation des Fleisches oder gegen Peter Arbues kämpfen will. Die Kämpfe sind ausgefochten, in der Form mindestens, wie die Liberalen jener Tage sie auffaßten: und mit den Parteigängern sind die Bewunderer jener Werke ausgestorben. —

Von der jungdeutschen Schule gehen zwei Seitentriebe aus: einer in zustimmender Hinsicht, der andere polemisch geartet. Eine Anzahl von Schriftstellern sind ihrer ganzen Tendenz nach den Laube und Gutzkow verwandt und ergreifen deshalb nach den ersten Erfolgen der Gruppe die Gelegenheit, auch in Eigenheiten der Technik, der Charakterzeichnung sich ihr anzupassen. Das gilt von Wilibald Alexis (1798—1871), der mit zwei Romanen („Das Haus Düsterweg", 1835 und „Zwölf Nächte", 1838) sich den Zerrissenheitsmalern vorübergehend beigesellte; es gilt in noch höherem Grade von Heinrich König (1790—1869). Der Obergerichtssekretär aus Fulda, zu zwanzig Jahren in eine unglückliche Ehe genötigt, machte die Lebenswirren durch, die auch bei Gutzkow so traurig für die psychologische Wahrheit mindestens einzelner Züge in ihren Romanen zeugen; er warf sich dann eifrig in die politische Arena und blieb, ein besserer Acosta, trotz kirchlicher Exkommunikation und staatlicher Verfolgung seinen liberalen Idealen treu. Wie Alexis begann er als Nachahmer Walter Scotts, aber schon sein berühmter Revolutionsroman „Die hohe Braut" (1833) mischt dem eine stark liberal-soziale Tendenz bei. In der sorgfältigen Beobachtung des Zeitcharakters und besonders des rheinländischen Lokalkolorits hat König dann später besonders an August Becker (1828—1891) einen Nachfolger gefunden („Vor hundert Jahren" 1891). Die Spezialität der modernisierten Künstlerromane, in der König sich ebenfalls versucht hatte, machte sich dagegen das gefällige Erzählertalent Otto Müllers (1816—1894) zu eigen und traf hierbei in der Stoffwahl öfters mit Gutzkow zusammen, der schon in „Zopf und Schwert" Eckhof, im „Königsleutnant" Goethes Eltern vorgeführt hatte („Bürger, ein deutsches Dichterleben" 1845; „Charlotte Ackermann" 1854; „Der Stadtschultheiß von Frankfurt" 1856; „Eckhof und seine Schüler" 1863). Die Freude, das Entstehen neuer Zeiten, das Aufblühen bedeutender Charaktere zu schildern, ist ihnen allen mit

dem jungen Deutschland gemein; der Konflikt der originellen Persönlichkeit mit der Zeit aber wird in den späteren Werken mehr und mehr vom Tragischen ins Elegische oder Idyllische herabgemildert; und das Gespräch über Kunst und Leben verliert die selbständige Bedeutung, die es etwa bei Laube und Mundt besessen hatte.

Origineller hat Hermann Kurz (1813—1873) die Anregungen des jungen Deutschlands verarbeitet, der einzige Süddeutsche in dieser Gruppe. Er hatte das Glück, Hauffs „Lichtenstein" vor W. Scott kennen zu lernen, „früher aus dem Uhlbach als aus Tweed und Themse zu trinken." Auch ward er schon durch die Erzählungen seiner Eltern und anderer Verwandten an eine buntere, romanhaftere Vergangenheit angeschlossen. In der Schilderung heimischer „Zustände" und der daraus erwachsenen Charaktere hat er es daher zu wahrer Meisterschaft gebracht, und die kleinen Erzählungen, die mit gemütlichem Humor die Ergebnisse altmodisch-schwäbischen Sonderlebens darstellen, gehören zu den besten Humoresken, die wir besitzen. Neben den mit Recht berühmten „Beiden Tubus", einem Gemälde stiftlerischer Weltläufte, das tiefernster Schatten nicht entbehrt, ist die kleine Satire „den Galgen! sagt der Eichele" hervorzuheben, in der besonders die Figur des Diebes, der für seine fünfzig Gulden nirgends gehängt werden kann, den Humor Gottfried Kellers vorverkündet. In die beiden größeren Romane dagegen, „Schillers Heimatjahre" (1843) und der „Sonnenwirt" (1855), mischen sich tendenziöse fremdartige Zusätze störend hinein; auch schadet das allzu behagliche Ausmalen der lokalen Gewohnheiten dem Fortschritt der Erzählung. Der zweite Roman, der mit einer ausgezeichneten Schilderung der Atmosphäre, in der der Sonnenwirt zum Verbrecher aufwächst, vielversprechend beginnt, verliert bald alle Haltung und sinkt zuletzt in einer Wiedergabe aktenmäßiger Berichte unter. Wohltätig wirkt dagegen die Benutzung urkundlicher Nachrichten in seinen köstlichen „Denk- und Glaubwürdigkeiten" (1858—1861) und den kleinen Geschichten aus der alten Reichsstadt Reutlingen.

Lange nicht so fest wie Kurz in schwäbischer Eigenart wurzelte Levin Schücking (1814—1883) in westfälischer. Zwar auch er hatte den Vorteil, zu einer „alten Familie" zu gehören, der Sohn einer Dichterin, die zu dem frommen Kreise der Fürstin Gallitzin Zutritt hatte und deren Freundschaft mit Annette v. Droste für

ihn von größter Bedeutung wurde. Der junge Kritiker und Mitarbeiter an Gutzkows „Telegraphen" ward erst der Schützling der großen westfälischen Dichterin, dann ihr Freund, der ihr (seit 1839) immer näher trat, so daß sie seine Verheiratung mit einer begabten jungen Schriftstellerin, Luise v. Gall (1843), nicht verwinden konnte. Der Roman „Die Ritterbürtigen" (1846), in dem Schücking seine Tendenz gegen den stolzen Feudaladel der Heimat mit manchen persönlichen Anspielungen gewürzt hatte, führte dann zu einem nicht wieder geheilten Bruch. Aber für den Nachruhm der verstorbenen Freundin hat Schücking durch Ausgaben und Biographie mit liebevollem Eifer und Geschick gesorgt.

Drang der Ruf des schwäbischen Humoristen nicht über die Heimat hinaus, in die sich seine Natur wie seine Ausdrucksweise fast zu liebevoll einspann, ward Schücking immerhin in ganz Deutschland als Erzähler bekannt, so gelang es Theodor Mügge (1806—1861), über die Grenzen des Vaterlandes hinaus Leser und Bewunderer zu finden. Bayard Taylor (1825—1878), der berühmte amerikanische Dichter und Übersetzer von Goethes Faust, erzählt, wie auf einer Eisenbahnfahrt ein Mitreisender, in ein Buch vertieft, eine ganze Strecke über sein Ziel fuhr; neugierig erkundigte er sich nach dem spannenden Buch — es war Mügges „Afraja" (1854). Mügge ist für die deutsche Literatur der Entdecker der nordischen Landschaft mit ihren wunderbaren Abwechslungen und großartigen Monotonien geworden; denn die skandinavischen Heldendichtungen der Fouque und der Zedlitz kannten nur die pappenen Versetzstücke, die als „Felsen" und „Klippen" bald auf Island und bald im Golf von Neapel gebraucht wurden. Aus der düsteren Einsamkeit bilden sich dann die Gestalten von Mügges Hauptroman heraus, der lappische Zauberer Afraja vor allem, der fast zu mythischer Größe erwächst. Auch hier fehlt eine gewisse Tendenz nicht gegen die Verwaltungsbeamten, die ihre Schutzbefohlenen ausplündern; gelegentlich fallen sogar Worte des Zweifels an der sittigenden Kraft des Christentums. Aber die einseitige Parteimacherei der Tendenzromane Gutzkows bleibt Mügges ruhigerem Einfühlen fern. Ähnliche Vorzüge und Eigenheiten zeigen „Der Vogt von Sylt" (1851) und „Erich Randal" (1856); ging der Roman dagegen in die Tropen („Toussaint" 1840), so konnte er mit Sealsfields genialen Schilderungen nicht wetteifern.

Endlich gehört in diese Gruppe, über der das Dreigestirn Rahel—Bettina—Charlotte Stieglitz leuchtet, der die Gräfin Hahn nahe stand, noch eine Schriftstellerin, die durch Beherrschung der Technik alle vier Frauen überragt: Fanny Lewald (1811—1889). Auch für ihre Zugehörigkeit zu der neuen Richtung zeugt schon ihr Leben. Aus einer angesehenen jüdischen Familie Königsbergs hervorgegangen, ward sie Schriftstellerin fast durch Zufall: ein Verwandter hatte ihr einen Bericht über die Huldigungsfeierlichkeiten (1841) aufgetragen, und sein Erfolg führte sie auf die Bahn, die sie fast 50 Jahre lang mit wachsender Anerkennung schritt. Ihr erster Roman („Clementine" 1842) ist der übliche Anfängerroman des Jungen Deutschland: lauter Tendenz, hier gegen die Konvenienzehe, die (ein neuerdings oft wiederholtes Deklamationsthema) der schlimmsten Preisgebung gleichgestellt wird. Aber bald treten persönliche Erlebnisse an die Stelle der allgemeinen Bekenntnisse. Sie liebte ihren Vetter, den Politiker Heinrich Simon (1805—1860). Aber der feurige Idealist, der seine Hoffnung auf die preußische Führung Deutschlands auch im Schweizer Exil aufrecht hielt, blieb gegen die kühle, klare, kluge Verwandte gleichgültig und verliebte sich in — Ida Hahn-Hahn. Das gab der Nebenbuhlerin Anlaß zu dem satirischen Roman „Diogena" (1847), der auch in Gutzkows „Rittern vom Geist" eine Rolle spielt. Zwei Geistesrichtungen schieden sich, beide aus dem revolutionären Bedürfnis nach einer neuen Welt geboren: gegen den geistigen Epikureismus einer nach neuen Schönheiten lüsternen Aristokratie des Geistes empörte sich die praktische Menschenfreundlichkeit einer nach neuen sittlichen Idealen strebenden Demokratin. In dieser Stimmung, aufgeregt im Innersten, in der sie alles gesammelt hatte, was sie an Liebeskraft besaß, traf sie (1847) auf einer jener unvermeidlichen Reisen nach Italien den lebhaften, rührigen, liberalen Schriftsteller Adolf Stahr (1805—1876). Auch er ist eine typische Figur mit seinem vom Publikum dankbar aufgenommenen Talent, streng wissenschaftliche Forschungen anderer zu bequemer Nachtisch-Lektüre herzurichten. Man hat viel über das „zweiköpfige Tintentier" und ihre gegenseitigen Zitierungen gespottet; aber wenn sie prätentiöser auftraten als das Ehepaar Mundt oder das Ehepaar Schücking, so bedenke man doch auch, daß der Roman ihres Lebens, so ganz im Stil der Zeitforderungen, ihnen darauf einen gewissen Anspruch gab: eine geistreiche Schriftstellerin, getaufte Jüdin, erobert nach unglück-

licher Liebe zu einem Politiker, der eine schöne Dichterin vorzieht, einen ästhetisch feingebildeten Mann, der sich ihr zu Liebe von seiner ersten Gattin scheiden läßt, und lebt mit ihm fast 30 Jahre in glücklichster Gemeinschaft!

Viel von ihren Lebenserfahrungen ging in den Roman „Prinz Louis Ferdinand" (1849) über, einen Beichtroman wie Gutzkows „Seraphine", aber von ganz anderer Gestaltungskraft: der preußische Held wird von Rahel heimlich geliebt, in der er aber nur die geistreiche Prophetin und kluge Ratgeberin sieht. Bald beginnt dann eine unausgesetzte Produktion, technisch in beständiger Arbeit fortschreitend bis zu ihrem letzten großen Roman („Die Familie Darner", 1887), sprachlich von Anfang an durch klare Bestimmtheit vor den geistreichen Verflossenheiten ihrer männlichen Nebenbuhler hervorstechend. Kalt und nüchtern bleibt sie immer; aber die Kraft, mit der sie ihre Herzenssache vertrat, die Heranbildung der „neuen Frau" nicht durch ästhetische Verhimmelung, sondern durch praktische Schulung, die Energie, mit der sie ihre Prinzipien auch im Leben vertrat, haben ihr eine Bedeutung geschaffen, die der bloß klugen Schriftstellerin sonst nicht zukam; den spezifischen „Frauenroman" hat für Deutschland doch erst Fanny Lewald geschaffen.

Ein Epigone der jungdeutschen Schule ist Max Waldau (1825—1855), eigentlich Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau, dessen beide Reflexionsromane „Nach der Natur" (1847—1848) und „Aus der Junkerwelt" (1850) in ihrer zerfahrenen Komposition und in ihrer Überladung mit Gedankenballast sich nicht über die Produkte jener Schule erheben, während doch die helläugige Analyse einer „Zimmerphysiognomik", die individuelle Auffassung einer atmosphärischen Stimmung („der Himmel hatte eine widerliche, konfiszible Physiognomie voller schielender Lichter") an die Virtuosität moderner Koloristen erinnert. Seine Dichtungen („Ein Elfentraum" 1846, „Blätter im Winde" 1847, „Kanzonen" 1848, „Cordula" 1851), in der äußern Form vollendet, aber ohne innere Einheit, zeigen ihn durchaus als talentvollen Schüler Byrons und Heines, als entschiedenen (besonders auch von den Freireligiösen bewunderten) Gesinnungsgenossen der Jungdeutschen, mit denen er auch die Sympathie für Jean Paul teilt.

Es ist endlich nochmals an Georg Büchner (1813—1837) zu erinnern, der von einem anderen Boden aus dem Jungen Deutschland entgegenkam: es war kein Zufall, daß er sich für die

Veröffentlichung von „Dantons Tod“ gerade an Gutzkow wandte — das einzige Talent, das Gutzkow auf seiner an kritischen Totschlägen reichen Laufbahn erfolgreich aus der Taufe gehoben hat. Die Art, wie auch ihm die Tendenz zur Muse wird, die herausfordernde Betonung des Materiellen, die Vertiefung in psychologische Entwickelungsprozesse („Lenz“) machen ihn zu der Brücke zwischen den „Giganten“ von der Manier Grabbes und den neuen „Titanen“ des Jungen Deutschland.

Gegen diese „Titanen“ richtete sich aber die Polemik des anderen, konservativ gesinnten Seitentriebes des Jungen Deutschland. Max Stirner und sein Kreis werden mit feindlicher Satire abgemalt in dem nicht talentlosen Roman „Moderne Titanen“ (1850) Robert Giseckes (1827—1890). Positiver wirkte den „Freien“ George Hesekiel (1819—1874) entgegen, ein strenger preußischer Legitimist und überzeugter Protestant, der aber doch in seiner Lebenshaltung von den Dogmen des Jungen Deutschland beeinflußt blieb: sein Bedürfnis, großartig aufzutreten, ein „großes Haus“ auf Schulden aufzubauen, erwächst aus der gleichen Gedankenrichtung, der die Helden in Gutzkows Roman ihre sonderbare Färbung verdanken. Und wenn er seine Bücher ohne Disposition, ohne Feilen, ja ohne Korrektur hintereinanderweg am Schreibtisch hinwarf und das fertige Blatt mit dem Daumen auf den Boden knipste, wo seine Tochter Ludovica (1847—1889), später selbst eine produktive Fortsetzerin der väterlichen Tätigkeit, sie auffammelte und ordnete, so wird man auch in dieser gesucht genialen, nachlässigen Manier den aphoristischen Geist der Jungdeutschen nicht verkennen. Seine historischen Romane und die „Gedichte eines Royalisten“ (1841) sind verschollen; lebendig blieb sein hervorragendstes Werk, die beste Biographie Bismarcks: das „Buch vom Grafen Bismarck“ (1868). — Der typische Repräsentant aber dieses polemischen Seitentriebs vom Jungen Deutschland ist Alexander Freiherr v. Ungern-Sternberg (1806—1868: als Schriftsteller nannte er sich nur A. v. Sternberg), ein Esthländer, der sich in den Geist der preußischen Aristokratie mit jenem Fanatismus einlebte, der für die Emigranten so oft charakteristisch ist. Seine Novelle „Die Zerrissenen“ (1832) gab gemeinsam mit dem Roman „Die Europamüden“ (1838) des in sozialen Tendenzromanen fruchtbaren Ernst Willkomm (1810—1886) den Groll gegen die anspruchsvolle Unklarheit und kos-

mopolitische Überhebung der jungdeutschen Romanhelden einen lange begehrten Ausdruck. Die neuen Schlagworte wurden nun unaufhörlich angewandt, bis es für die jüngsten Titanen ein heißersehnter Ehrentitel ward, ein „Zerrissener" zu heißen. Man wäre aber versucht, dem Erfinder selbst das Wort zuzuwerfen. Geistreich, aber unstet trieb sich Sternberg bald auf den schlüpfrigen Pfaden lüsterner Novellendichtung umher, bald spielte er den richtigen „Kreuzritter". Den Jungdeutschen lernte er die Manier des satirischen Porträtromans ab und blieb dabei ein Schüler E. Th. A. Hoffmanns — eine Mischung von Dandy und Roué, von Soldschreiber und Tendenzpoet, wie sie eben nur in der Zerrissenheit des „Vormärz" gedeihen konnte.

Eine eigenartige Stellung nimmt noch ein Dichter ein, dessen Verwandtschaft zum Jungen Deutschland durch andere Einflüsse verdunkelt wird, ohne doch je ausgelöscht zu werden. Friedrich Halm (1806—1871) hat sich selbst charakterisiert mit den Worten:

Verstandeshelle ohne Herzensglut,
Glut ohne Einsicht sind's, die uns verdammen.

Auch er ist ein Zerrissener. Leidenschaftliche Sinnlichkeit und eiskalte Berechnung liegen wie ein Löwe und ein Tiger im gleichen Käfig nebeneinander in seinem Herzen wie in seinen Stücken. Eligius Franz Josef Reichsfreiherr von Münch-Bellinghausen, der diesen spanisch-stolzen Namen unter dem Pseudonym „Friedrich Halm" verbarg wie der Graf Auersperg den seinen unter dem ähnlichen „Anastasius Grün" — nach seiner Herkunft und angeborenen Art gehörte er in die alten patriotisch-dilettantischen Kreise des österreichischen Adels; bei Zedlitz etwa wäre da sein Platz gewesen. Und in der Tat hat er die Vorliebe der altösterreichischen Adels- und Beamtenkreise für spanische oder doch südländisch-romantische Stoffe stets bewahrt. Aber der Krakauer Beamtensohn wurde von Michael Enk von der Burg (1788—1843), einem melancholischen Spätling josefinischen Mönchtums und geistreich-sinnigen Didaktiker („Über den Umgang mit sich selbst" 1829, „Über die Beurteilung anderer" 1835), in andere Bildungskreise eingeführt; er studierte in Wien und trat hier jungen Dichtern anderer Richtung nahe. Die Strömungen der Zeit kamen an ihn näher heran als an Grillparzer oder Raimund, weil sein kälteres Herz weniger von dem warmen Beharrungsgefühl dieser

Altösterreicher ausgefüllt war; aber er vermochte mit ihnen nur verstandesgemäß zu rechnen. So entstanden nun seine Trauerspiele, jedes die kalkulatorisch genaue Dramatisierung eines Zeitgedankens, und jedes durch die fremdäußerliche Auffassung seine Karikatur. Die Frau, verkündeten die Jungdeutschen, soll nicht länger das Spielzeug des Mannes sein — und Halm ging hin und schrieb „Griseldis" (1837), dieses „antipoetische Stück"; wie Vilmar es nannte, worin ein gewissenloser Ritter aus vermeintlichem Ehrbegriff seine treue liebende Gattin fünf Akte lang quält, um am Schluß zu hören, daß man so nicht mit Frauenherzen spielen dürfe. Die Jungdeutschen machen das Gold, wie einst schon das Altertum, zum Symbol der niedrigen, verderblichen Wünsche, zum Symbol des verhängnisvollen Besitzes; Halm schreibt sein (immer noch bestes) Stück, den „Adepten" (1838), und verdirbt das schöne Thema, daß der nach Gold hungernde Alchemist von seinem Gold in den Abgrund gezogen wird — „wenn sie den Stein der Weisen hätten, der Weise mangelte dem Stein!" — durch eine Wiederholung des Motivs der duldenden, verstoßenen Frau, durch schulmeisterlich-verständige Monologe des Helden, durch die greulich-unwahre Figur eines auf gut Claurensch „sinnig-minnigen" Naturkindes Änneli. Die Jungdeutschen wollen heraus aus der Überbildung in natürlichere Verhältnisse, wo menschliche Gefühle einen unverfälschten Ausdruck finden; und Halm zimmert seine Kontrast-Komödie vom „Sohn der Wildnis" (1842) zurecht, in der ein Tektosagenhäuptling, wie aus einem Bilderbogen ausgeschnitten, und eine zierlich-französische Bürgerstochter des alten Massilia den Abstand der Kulturverhältnisse durch gegenseitige Erziehung überbrücken und zu den eine ganze Generation sentimentaler Zuhörer beglückenden Versen gelangen:

Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag!

Endlich aber kam (1857) Halms größte Sünde: der „Fechter von Ravenna". Hier wird das Thema vom neu zu erweckenden Gemeingefühl der Deutschen, das Wienbarg so feurig verkündet hatte, zu einem Gladiatorspiel mißbraucht, bei dem Thumelicus, Thusneldens entarteter Sohn, nach der Melodie des „Preußenliedes" wörtlich ausruft: „Ich bin ein Römer, will ein Römer sein!" Halm ist trotz aller stark aufgetragenen Sympathie mit der

Witwe des Arminius, die sich nachher auch noch von Halms Gesinnungsverwandten Piloty malen lassen mußte, im Grunde auf seiten des Klopffechters, der ein schönes, wirkungsvolles Kampfspiel höher stellt als Vaterland, Ehre und Mannesstolz; er ist immer ein Thumelicus geblieben, der im Notfall auch den germanischen Fechter mimte ...

Es lag eine Vergeltung darin, daß Halm seine früheren großen dramatischen Erfolge bei diesem Stück mit harten Kämpfen und Angriffen bezahlen mußte. Man warf ihm vor, er habe den „Fechter" einem armseligen Reimer, dem Schulmeister Bacherl, gestohlen. Halm ist allerdings immer in der Ausbeutung fremder Stoffe und Entwürfe unbedenklich gewesen; besonders der talentvolle Steiermärker Faust Pachler (1819—1891), Halms Untergebener an der Wiener Hofbibliothek, hat sich darin Starkes gefallen lassen. Aber diese literarischen Aneignungen mochten immer bis nahe an das Plagiat streifen — sie blieben doch unschuldig im Vergleich zu jenem viel größeren Verbrechen, wie Halm sich die edelsten Ideen der Zeit aneignete, um sie schmählich in unwahren Theaterstücken zu prostituieren! Wie viel höher steht Heine (von Börne nicht zu reden) in den frechsten Ausbrüchen seines Spottes über Sittlichkeit und Patriotismus, als der Neffe seines Ächters, des Präsidialgesandten am Bunde Münch-Bellinghausen, in seinen angeblich „erhabensten Momenten!"

Aber er verstand zu wirken. Er machte seine Karriere als Dichter wie als Beamter. Grillparzer bewarb sich um die Leitung der Hofbibliothek — Halm erhielt sie. Grillparzer hat die Kränkung nie verwunden. Noch bei Halms Tod grollte er:

> Du bist mir in allem zuvorgekommen —
> Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen!

Halm erhielt die Aufsicht über die naturwissenschaftlichen Sammlungen Wiens, er wurde (1867) Generalintendant der Hoftheater und verschuldete Laubes Rücktritt; glücklich verheiratet erfreute er sich außerdem noch der intimen Freundschaft der großen Tragödin Julie Rettich, deren Figur für seine Thusnelda maßgebend ward. Grillparzer blieb einsam. Sein Lustspiel lehnte das Publikum heftig ab. Aber Halms lüsternes „Wildfeuer" (1864) fand lebhaften Beifall, der der viel geistreicheren Komödie in spanischer Manier „Verbot und Befehl" (1857) allerdings vorenthalten blieb.

Im Gegensatz zu diesen Dramen, in denen berechnende Lüsternheit und zerfließende Sentimentalität wie bei Kotzebue und Clauren sich umarmen, sind Halms Erzählungen (aus dem Nachlaß herausgegeben 1872) knapp und kräftig, weil der talentvolle Nachempfinder sich hier Heinrich v. Kleist zum Muster nahm. Freilich in Einem Punkte nicht. Jene großartige Erfassung einer Volksindividualität, die dem Dichter der „Hermannsschlacht" gelang, blieb Halm versagt wie allen Jungdeutschen. Grabbe hatte auf sie losgesteuert, sie sich aber durch pointierte Einzelcharakteristik verdorben; sie kam wieder von da, wo Kleist sie gefunden hatte: auch in der Literatur begann Brandenburg-Preußen die Vormacht der Entwickelung zu werden.

Sechstes Kapitel

Volkstum

Den Preußen Immermann sahen wir aus langer romantischer Verkennung der Wirklichkeit zur poetischen Erfassung lebendigen Volkstums sich durchringen. Gleichzeitig mit ihm fühlte sich Jeremias Gotthelf von dem ästhetischen Reiz echten Bauerntums, von dem historisch gefestigten Stil der Altberner gefangen. Beide aber hefteten den Blick nur auf das Volkstum der Gegenwart: W. Scotts große historische Perspektive fehlte. Sie galt es mit der Erfassung des Volkslebens zu vereinen, und der Weg stand offen zu der Entwickelung, die von Wilibald Alexis zu seinem Schüler und Gegner Fontane führte.

Ich glaube nicht, daß mich der märkische Lokalpatriotismus ungerecht macht, wenn ich Wilibald Alexis (1798—1871) hoch über seine zahlreichen Mitbewerber um den Kranz der Epik stelle. Wilhelm Häring — denn auch er wie Sealsfield und Gotthelf trennte seinen bürgerlichen Namen von dem künstlerischen — ist Holteis spezieller Landsmann; aber der Sohn Breslaus entstammt (was zwar neuerdings angezweifelt worden ist) zugleich einer alten Familie hugenottischer Refugiés, und er kam früh nach Berlin. Wie Holtei hatte er mancherlei Schicksale durchzumachen; teilte er doch mit seinem großen Zeitgenossen Balzac (1799—1850) sogar die Freude an kaufmännischen Unternehmungen. Hauffs kurze Laufbahn schloß mit der Redaktion des Stuttgarter „Morgenblattes"; die lange Tätigkeit von Alexis begann gleich mit der Leitung von Zeitschriften: seit 1830 redigierte er den Goethe und der Romantik über Gebühr verhaßten „Freimütigen", ein Blatt voll nüchterner und zuweilen philiströser, aber keineswegs unverständiger Kritik. Alexis gab aber die Redaktion bald auf, freilich nur, um später wieder die der „Vossischen Zeitung" zu übernehmen. Sein ziemlich zahmer Liberalismus zog ihm von Friedrich Wilhelm IV. ein eigenhändiges strafendes Billet zu, was Herwegh zu dem Epigramm reizte:

Unser gnädigster Herr, seht, welch ein Freund des Pikanten:
Mit Höchsteigener Hand salzt er die Häringe ein!

Als der Dichter in Ruhe die Ergebnisse seiner Tätigkeit genießen wollte, gönnte ihm das Schicksal nicht das glückliche Alter Holteis; ein schweres Leiden überfiel ihn in seiner idyllischen Zurückgezogenheit in Arnstadt in Thüringen und raubte ihm Bewegung und Gedächtnis. Nach elf Jahren bitteren Leidens ist er am 16. Dezember 1871 gestorben.

Alexis' Kritiken und Biographien, seine zum Teil nicht schlecht geratenen Novellen und seine Dichtungen sind vergessen; nur „Friderikus Rex, unser König und Herr" hat eine gewisse Volkstümlichkeit behauptet. Seine Sammlung interessanter Kriminalgeschichten in dem mit Chamissos Freunde Hitzig geleiteten „Neuen Pitaval" (seit 1842) hat eine symptomatische Bedeutung als Vorläufer der neuen Kriminalnovelle, die dann besonders der Politiker und Jurist J. D. H. Temme (1798—1881) mit unermüdlichem Eifer angebaut hat; aber literarisch zählen sie nicht. Selbst Alexis früheste Romane, die W. Scotts Art bis zur Täuschung des Publikums kopierten („Walladmor" 1823, „Schloß Avalon" 1827), sind nur eben zu erwähnen. Aber zu immer größerer Anerkennung gerade in neuester Zeit hoben sich seine historischen Romane aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte.

Von all den zahllosen Nachahmern Walter Scotts war es noch keinem in den Sinn gekommen, von dem großen Schotten in der Gesamtauffassung zu lernen. Das Detail sah man ihm ab: Auswahl kulturhistorisch interessanter Momente, reiche Ausstattung mit historisch genauem Kostüm, gelegentliche Einmischung von Archaismen, Sprüchen, Liedern. Aber das war doch alles für den großen „schottischen Zauberer" nur Mittel zum Zweck; die Hauptsache blieb ihm, eine heroische Biographie seines geliebten Vaterlandes zu geben. Das hat aber aus seinen Romanen erst Wilibald Alexis herausgefühlt; und aus diesem Verständnis erwuchs ihm die große Konzeption einer dichterischen Biographie Preußens. Er hat dann seinerseits mehrfach Nachahmung gefunden; so bei Hermann von Schmid (1815—1880) mit seinen lebendigen Romanen aus der bayerischen Geschichte. Die Hansestädte, die welfischen Lande, das Elsaß verdienten wohl einen analogen Versuch.

Wilibald Alexis setzte mit einem Gipfelpunkt preußischer Geschichte ein: mit der Zeit Friedrichs des Großen in dem Roman „Cabanis" (1832). Familienerinnerungen sind in der Schilderung der Refugié-Familie verwertet — wieder ein günstiges Moment,

das er mit seinem großen Vorbild Walter Scott teilt. Schon hier hält Wilibald Alexis sich von allerlei Schönfärberei fern und gibt den wirklichen Alten Fritz, nicht eine melodramatische Figur im Stil des Napoleonkultus; der König erscheint plötzlich unter den Soldaten und spricht mit ihnen, wie er es wirklich tat, und es fällt kein pathetisches Wort. Aber manche Schwere des Stils, überflüssige Episoden, zu viel indirekte Berichte zeigen eine von dem Dichter übrigens nie vollständig überwundene Unbehilflichkeit. Es folgen „Der Roland von Berlin" (1840) mit prächtig anschaulichen Bildern aus dem Leben der mittelalterlichen Junker und Philister: „Der falsche Woldemar" (1842) und dann die drei besten Stücke: „Die Hosen des Herrn von Bredow" (mit dem „Wärwolf", 1846—1848), „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) und „Isegrimm" (1854), Reformation und Napoleonische Zeit; endlich, ein schwächerer Nachzügler, „Dorothe" (1856) mit dem Großen Kurfürsten. Die Hohenzollern-Porträts dieser Romane übertreffen an historischer Ähnlichkeit die Habsburger in Grillparzers Dramen; nirgends aber ist ein Buch um sie nur herumgeschrieben: der eigentliche Held ist das brandenburgisch-preußische Volk. Und als echter Historiker geht Wilibald Alexis liebevoll auf den Boden ein, dem diese große Volksindividualität entsprossen ist. Die Poesie der märkischen Landschaft hat er entdeckt — wobei der Berliner Gutzkow, der Wortführer der neuen Literatur, ihm doktrinären Widerstand entgegenwarf —, eine stille, ernste Poesie der hohen Kiefern und stillen Seen — weitab von der malerischen Großartigkeit der amerikanischen Urwälder, wie Sealsfield, von der bezaubernden Schönheit der neapolitanischen Küste, wie Rehfues sie damals malte. Hier wächst ein ernstes kräftiges Volk auf, zum Erobern geschaffen und zum Festhalten. Der trotzige Bürgermeister des alten Berlin, der dem Kurfürsten nicht dienen will, ehe der steinerne Roland durch die Straßen wandert, und Kurfürst Joachim, der sich gegen Luther und die neue Zeit wehrt — sie sind von einem Blute; der Große Kurfürst, Idealist und Realpolitiker zugleich, und die Kämpfer der Freiheitskriege — sie sind Kinder der gleichen Mutter. Dieser Boden schenkt nichts; entrissen muß ihm alles werden, sogar die Poesie; ist aber die Kiefer emporgeschossen aus dem dürren Erdreich, dann hält sie mit starken Wurzeln den Boden fest, in dem sie sich zur Höhe aufgerungen. Da entsteht kein Volk von leichtlebigen Sängern; ihr Blut fließt schwer, und ihr Witz kann

grimmig werden wie der in der Not des Vaterlandes verbitterte „Isegrimm". Ergeben sie sich aber einmal der Verführung, dann sind sie verloren, wie Alt-Berlin in seinem lockern Leben, wie das Berlin vor 1806 in der Frivolität seiner vom Hof und vom Ausland verdorbenen Sitten. So erhält besonders „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" zugleich eine nationalpädagogische Tendenz. Es ist der geistreichste Roman Härings, obwohl sich die Kriminalgeschichte etwas zu breit macht; die Typen der preußischen Hauptstadt um die Wende des Jahrhunderts sind mit erstaunlicher Anschaulichkeit hingezeichnet vom Minister bis zum Fischweib, und die Landpartie der Philisterfamilie ist so lebenswahr wie das Diner zu Ehren Jean Pauls. Und wieder sind die historischen Porträts zu bewundern: der König, in seinen wenigen Worten sicher hingestellt, der große Minister Stein und ihm gegenüber Graf Haugwitz mit seinem unwahren Rousseautum; und Madame Braunbiegler (eigentlich hieß sie Madam Dutitre), die prachtvolle reiche Bürgersfrau, die Goethe mit den Worten begrüßt haben soll: „Ihnen soll ich nicht kennen? Fest jemauert in der Erden —"! Geschlossener, strenger ist das nächste Stück der Reihe: „Die Hosen des Herrn von Bredow", in dem besonders das märkische Ritterpaar mit köstlichem Humor gemalt ist und in seiner „ruhigen sicheren Gegenwart" alle Edelfräulein der gleichzeitigen Romane in ihr Nichts zurückwirft. Es ist die große Wahrhaftigkeit, die Alexis geholfen hat. Durch sie wurde er, der unter den bedeutenderen Romanschriftstellern seiner Zeit vielleicht der schlechteste Erzähler war, ihr größter Epiker. Neben Jeremias Gotthelf ist er der einzige in diesem von Erzählungen überschwemmten Zeitraum, dem man etwas von homerischer Größe nachrühmen darf: nur liegt es bei ihm in der Gesamtauffassung, bei dem Schweizer im Stil.

Aber nicht ihn hat die Nachwelt neben Jeremias Gotthelf gestellt, sondern in unaufhörlich wiederholten Vergleichen einen andern Schilderer des weniger historisch als sozial bedingten Volkstums: den eigentlichen Begründer der Dorfgeschichte, dieses bezeichnendsten Symptomes der volkstümlichen Tendenzen in der Literatur.

Berthold Auerbach (1812—1882) aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwald ist die leibhafte Verkörperung jenes Bedürfnisses nach unmittelbarer, greifbarer Wirksamkeit, das diesen Zeitraum kennzeichnet. Durch und durch ist er eine „mündliche

Natur", und immer muß man dies im Auge behalten, wenn man ihn richtig beurteilen will. Der kleine rundliche Herr mit den frischen Augen in dem vollen, von weißem Haar bedeckten Gesicht war ein leidenschaftlicher Sprecher, aber auch ein williger und dankbarer Zuhörer. Das Wort hatte für ihn ganz andere Bedeutung als für uns verschlossene Deutsche von heut; es war ihm etwas Lebendiges, ein Fund, ein Geschenk. Sobald ein Grasfink oder eine Glockenblume ihm etwas Neues mitgeteilt hatten, mußte er es der Welt verkünden; und er durfte die schönen Worte schreiben: „Alles Lebende erschien mir immer so neu als heilig." Deshalb hatte er immer etwas zu erzählen — soviel, daß er kein guter Erzähler blieb. Gleich war er mit seinen Figuren auf du und du: vertrauten ihm Barfüßele und Waldfried ihre Erlebnisse und Gedanken an, so konnte er kein stummer Zuhörer bleiben und gab das Seinige dazu. So entwickelte sich eine Redelust, die schließlich zur Redeseligkeit entartete — bei den Figuren wie bei dem Dichter selbst, der seiner Freude an Volksreden und Triumphen gern die Zügel schießen ließ.

Schon diese freundschaftliche Stellung zu den eigenen Gestalten unterscheidet Auerbach von dem Jungen Deutschland, das der Jüngling (1836) in offener Fehde angriff. Ihm waren seine Bauern und seine Denker Freunde; gerade so gut wie die lebendigen Freunde mußten sie ihm helfen, die großen Fragen zu lösen, die ihn beunruhigten, mußten mit ihm über Religion und Kunst, über Deutschtum und Judentum grübeln. Er stand nicht wie die jungdeutschen „Geistesjunker" vornehm über seinen Gestalten. Jene waren vor allem Individualisten; er empfand sich allezeit, und mit lebhaftem Glücksgefühl, als einen Teil großer Gemeinschaften. In ihnen zu wirken hieß ihm leben. Deshalb bildete er, wo er auch lebte, den Mittelpunkt geistig angeregter Kreise.

In einer Zeit, in der das literarische Leben Deutschlands mehr denn je „atomisiert" war und ein Kampf aller gegen alle die ästhetischen wie die menschlichen Lebensbedingungen der Schriftsteller untergrub, war Auerbach der einzige, der nach allen Seiten Verbindungen anknüpfte und unterhielt. Nur in München gab es einen in fröhlicher Gemeinschaft lebenden Dichterkreis; sonst aber hatten die Otto Ludwig und Gottfried Keller (die beide er „entdecken" half), die Friedrich Spielhagen und Hermann Kurz vielfältig nur durch Auerbach Beziehungen zu der Schriftstellerwelt außerhalb

ihres nächsten Bezirkes. Diese Tätigkeit des unermüdlich „menschenfreudigen" Mannes bildet nicht sein geringstes Verdienst. Denn ebenso vermittelte er auch zwischen dem Parlament und der Presse, brachte die Höfe von Berlin und Karlsruhe mit der Literatur, und das Volk (durch seinen Hebel nachahmenden Kalender „Der Gevattersmann", 1845—1848) mit der Bildung des Tages in Berührung. Drake schickte ihm das Modell der Viktoria von der Berliner Siegessäule: „Hier hast du mein Barfüßele!", und Maurus Jokai übersetzte einen seiner Romane. Man klagte über seine Eitelkeit; aber diese kindliche Freude an sich selbst war in den Tagen der Gutzkow und Wagner fast Bescheidenheit zu nennen. Und er durfte sich seines Lebens freuen, das ihn in raschem Aufstieg zum populärsten Autor seines geliebten Volkes machte. Dann kam der Antisemitismus und brach dem Mann, der sich immer als Deutscher und als Jude zugleich gefühlt hatte und fühlen durfte, das Herz. Noch starb er als gefeierter Mann, und zwei Minister folgten dem Sarg im Auftrag ihrer Regierungen — für einen deutschen Dichter eine fast unerhörte Auszeichnung. Seitdem aber ging man mit merkwürdiger Schnelligkeit über ihn zur Tagesordnung über, und jedermann glaubt heute, über den Autor der „Schwarzwälder Dorfgeschichten" hochmütig wegsehen zu dürfen.

Als sie erschienen (1843—1854), wirkten sie wie eine Offenbarung und riefen eine starke Nachfolge hervor. Zwar der treffliche Josef Rank (1816—1896: „Aus dem Böhmerwalde" 1843) war von Auerbach unabhängig; aber der philosophische Dichter Melchior Meyr (1810—1871) eröffnete mit seinen „Erzählungen aus dem Ries" (1856) eine langandauernde Flut von Übersetzungen der Schwarzwälder Dorfgeschichten in das Lokalkolorit verschiedener Landschaften. Der Gegensatz zu den verstiegenen Adels- und Künstlerromanen der Jungdeutschen tat es nicht allein; wohl aber kamen sie dem Verlangen der Zeit nach Einheit, nach Überwindung der Zersplitterung entgegen. Jeremias Gotthelfs derb naturalistische Darstellung vertiefte noch die Kluft zwischen den „Gebildeten" und dem „Volk"; Auerbachs stilisierte Art näherte die einfachen Leute dem Bildungsniveau seiner Leser. Vielleicht übertrieb er die sentenziöse Neigung, die in den Bauern seiner Heimat unzweifelhaft herrscht, und vielleicht näherte er die Bildungskämpfe des Dorfschulmeisters zu sehr den eigenen — aber um so stärker trat dem

Fritz Reuter

Nach einem Aquarell des Reuter-Museums in Eisenach

Leser die Empfindung der inneren Verwandschaft entgegen und beglückte ihn.

Deshalb wirkten auch seine Romane soviel weniger. Er begann mit „Denkerromanen" in der Art der König, O. Müller und so vieler anderer Spezialisten („Spinoza", 1837); er kam zu großen Zeitromanen in der Manier Gutzkows („Auf der Höhe", 1865; „Das Landhaus am Rhein", 1869). Die Technik ist besser als in den „Rittern vom Geist", der Stil unendlich reiner, die Gespräche sind geistreicher, aber in Fragen des Zeit- oder Lokalkolorits bleibt er weit zurück. Die strenge Konzentration, die glänzende Vergegenwärtigung in den besten Dorfgeschichten, vor allem dem meisterlichen „Diethelm von Buchenberg", weicht einer behaglichen Spaziertechnik und einer ganz konventionellen Zeichnung hergebrachter Typen in unglücklicher Nachahmung des „Wilhelm Meister". Die Handlung ist immer groß und einfach gedacht: Erziehungsromane im Sinne Goethes sind alle Romane Auerbachs.

Ganz vortrefflich sind dagegen seine Volkserzählungen (in Auswahl gesammelt in dem Buch „Zur guten Stunde", 1872, 1875, das als eines der ersten würdig ausgestatteten Familienbücher neueren Stils mit Bildern von Menzel und Meyerheim erschien). Hier hat der leidenschaftliche Reichsfreund für die Anfreundung des „großdeutschen" Süddeutschlands an Preußen mehr getan als mancher berühmte Politiker. Als Dramatiker mußte er scheitern: er war nicht dazu geschaffen, fremde Figuren ungestört sich aussprechen und ausleben zu lassen.

Auerbach hielt gute Freundschaft mit seinen Altersgenossen Hermann Kurz und Otto Ludwig, die beide die Dorfgeschichte anders als er auffaßten, beide aber von ihm beeinflußt wurden. Er hat auch einem andern Meister der Volkserzählungen freundlich die Hände geboten, der, älter als er, doch in seiner literarischen Wirksamkeit Auerbachs Auftreten und Erfolge voraussetzt.

Fritz Reuter (1810—1874) ist mehr ein Opfer als ein Typus der Zerrissenheit, die diese Epoche so heiß bemüht war zu überwinden. Der Sohn der kleinen Ackerbaustadt Stavenhagen hat überall unter seinen „Vorgesetzten" zu leiden gehabt. Mit patriarchalischer Autorität herrschte über seine Jugend der Vater, der rührige und tüchtige Bürgermeister, dessen Macht durch das fahrige und haltlose Wesen des Jünglings noch gesteigert wurde. Unbehagliche Familienverhältnisse brachen diesen Beziehungen noch den

Kitt natürlicher Anhänglichkeit aus: die Mutter war beständig bettlägerig, der Vater lebte daneben in einer zweiten wilden Ehe. Der Gymnasiast mit dem scheuen Gesichtsausdruck und dem ordinär geformten Kinn, das später der Bart wohltätig verdeckte, der Student in Rostock und Jena versprach nicht viel, und schlimme Berichte über sein wüstes Leben vergrößerten die Entfernung der Herzen von Vater und Sohn. Und nun geriet der gutmütige, idealistisch angelegte aber steuer- und zielloſe Student in die Burschenschaft und ward von der Demagogenhetze nach dem Frankfurter Attentat fast am schwersten betroffen. Nach einer Untersuchungshaft, die durch die Grausamkeit des Untersuchungsrichters Dambach zu einer langen Folter wurde, ward der wahrhaftig nicht staatsgefährliche Träumer (1834) wegen „Konat zum Hochverrat" zum Tode verurteilt — zum Tode wegen Tragens schwarzrotgoldener Bänder und Absingens revolutionärer Lieder! Auch die Begnadigung zu 30 Jahren Festung gehört noch immer zu den größten Ungeheuerlichkeiten der staatlichen Inquisition in jenen Tagen einer „weisen und gerechten Regierung", um so mehr, als Preußen den Mecklenburger wegen seiner in Jena begangenen „Verbrechen" so furchtbar hart strafte. Trotz den Reklamierungen seiner heimischen Regierung schleppte die preußische Justiz den Armen auf den Festungen Silberberg, Glogau, Magdeburg (wo er am schlimmsten gequält wurde) und Graudenz umher, bis ihn endlich der Großherzog zur milden patriarchalischen Haft in Dömitz ausgeliefert erhielt. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. entließ ihn sein Landesherr aus dem Gefängnis — eine hochherzige Verletzung seiner Verpflichtung, die preußische Begnadigung abzuwarten, für die das deutsche Volk den kleinen „Tyrannen" in Schwerin ewig dankbar sein sollte.

Aber Reuters Leben schien für immer zerstört. Er hatte auf der Festung allerlei Studien getrieben, juristische, kameralistische, gezeichnet und gemalt, aber nichts recht gelernt — wo sollte Stimmung und Sammlung herkommen? Er hatte sich in seiner Verzweiflung dem Trunk ergeben, dem er schon in Jena geneigt war, und dies wuchs sich jetzt zu einer unüberwindlichen Krankheit aus. Haltlos irrte er umher, versuchte sich als Ökonom (seine „Stromtid"), als Privatlehrer, als Journalist, alles mit geringem Erfolg. Doch dem Versinkenden ward unerwartete Rettung. Luise Kuntze, die Tochter eines Predigers, wagte es, ihr Leben

mit dem des moralisch und gesellschaftlich schwankenden Mannes zu verbinden, der fast schon zu einem halb zynischen, halb elegisch-sentimentalen Lebensverfehler, wie sie der Zeitroman so oft malt, herabgesunken war. Ihr Beistand und noch mehr ihr Vertrauen hob ihn. Der Privatlehrer in Treptow an der Tollense hatte (1853) seine alte journalistische Übung im Erzählen und Reimen von Anekdoten benutzt, um eine Sammlung von „Läuschen und Rimels" (kleine Erzählungen und Reimereien) herauszugeben. Sie wurden mit ungeheuerem Jubel aufgenommen, wenn auch zunächst nur in der plattdeutschen Heimat. Sie taten in Mecklenburg und Pommern den Landwirten und Kleinstädtern denselben Dienst, den zehn Jahre früher in den Großstädten Norddeutschlands Auerbachs Dorfgeschichten geleistet hatten: sie versetzten die Leser in eine große Gemeinschaft. Ein Jahr vorher hatte der Dithmarsche Klaus Groth (1819—1899) seinen „Quickborn" (1852) erscheinen lassen. Es waren zarte lyrische Klänge von großer Weichheit und Reinheit, und Erzählungen, deren mild elegischer Humor, wie ihre Form, an den größten der deutschen Volkserzähler, Hebel, nicht zufällig erinnerten. Der lokalpatriotische Ton war stark angeschlagen, und das leidenschaftliche Heimatsgefühl der Nordalbingier hörte mit Entzücken, wie das angeblich so unmusikalische Holstein eine echtere und reinere Lyrik hervorbrachte, als seit langer Zeit vernommen war. Aber mundartliche Lyrik hatte es immer gegeben, und kleine Erzählungen im Dialekt waren nie ausgestorben. Reuter war kein Lyriker wie Klaus Groth; ihm fehlte das feine Ohr für die Stimmen der Natur, die Harmonie der Wiedergabe, die Ruhe der formvollendenden Ausarbeitung. Aber er gab, was die zarte Dichternatur nicht geben konnte: ein Fülle lebendiger Gestalten, mit knappen Zügen greifbar hingestellt. Die Niederdeutschen waren lange Zeit von der Literatur fast ausgeschlossen gewesen; nun sahen sie sich in ihrem eigenen Dialekt „literaturfähig" gemacht, sahen die Typen aus Stadt und Land, die sie selbst so wohl kannten, neben die „Originale" und „interessanten Persönlichkeiten" der hochdeutschen Schriftsteller rücken. Dazu die leichte Art des Erzählens, die ihre eigene, behaglich breite Manier zum Muster nahm. Man war entzückt, und Jochen Päsel mit seinen Gesellen und der Junker von Degen mit seinen Kameraden eroberten das plattdeutsche Sprachgebiet für Reuter.

Zwar fehlte es nicht an Opposition. Zwischen Klaus Groth

und Fritz Reuter entbrannte ein von ihren Anhängern nicht ohne Bitterkeit geführter Streit. Die „Gebildeten" standen zunächst bei dem Verfasser des Quickborn; so Friedrich Eggers (1819—1872) aus Rostock, der Kunsthistoriker und Ästhetiker, der selbst plattdeutsch dichtete („Tremsen", herausgegeben von seinem Bruder 1875), der originelle Held von Wilbrandts humoristischer Novelle „Fridolins heimliche Ehe", und besonders Karl Müllenhoff (1818—1884) aus Marne in Dithmarschen, der große Gelehrte, der mit gewaltig nachschaffender wissenschaftlicher Phantasie die Entstehung der germanischen Nation aus dem Dunkel der Urzeit heraushob und jeden nachhallenden Ton ursprünglich germanischer Art mit leidenschaftlichem Anteil begrüßte. Der Kampf heftete sich zunächst an äußerliche Fragen, oder die doch so schienen. Fritz Reuters Sprache war unrein; großenteils waren seine Sätze aus dem Hochdeutschen in das Plattdeutsche erst zurückübersetzt; seine Verse waren gewaltsam bis zur Mißhandlung des Sprachstoffs. Auch Klaus Groth hat nicht, wie J. P. Hebel oder wie der gleich ausgezeichnete österreichische Dialektdichter Franz Stelzhamer (1802—1874), Adalbert Stifters Freund, voll aus der Mundart herausgedichtet; auch bei ihm wie bei seinem Vorbild, dem großen Schotten Burns, gehen Flexion und Syntax noch merkbar durch das Sieb der Schriftsprache. Aber immerhin war bei ihm, in der Lyrik vor allem, die Grundlage niederdeutsch — bei Reuter noch nicht; er kleidete hochdeutschen Stil in mundartliche Wörter um, wie etwa Hoffmann von Fallersleben bei seinen zahlreichen Versuchen in allemannischem, schlesischem oder auch „rotwelschem" Dialekt. Klaus Groth hatte bei den Studien, die der arme Kirchspielschreiber und Mädchenlehrer mit einem seine Gesundheit untergrabenden Eifer betrieb, von vornherein die Hebung des Plattdeutschen im Auge; bei Reuter war die plattdeutsche Schriftstellerei zunächst etwas Zufälliges. Mit Groth fühlten die gerade damals durch die dänische Bedrückung in ihren deutschen Gefühlen leidenschaftlich gesteigerten Patrioten der Nordseeprovinzen: was in ihrem Volk edel, zart, rein war, das hörten sie in diesen Versen. In Reuters Späßen fürchteten sie eine neue Erniedrigung des Niederdeutschen.

Wie aber der Kampf stand, bedeutete er an sich einen Sieg über die Jungdeutschen. Wie lange war es her, daß Wienbarg die Beseitigung des Plattdeutschen für allen literarischen Gebrauch gefordert hatte, selbst doch ein Holsteiner und ein glühender Patriot?

Das war jetzt abgetan. Der kosmopolitische Bildungsdünkel wich überall dem Verlangen der Stämme, als selbständige Glieder des deutschen Volkstums anerkannt zu werden.

Fritz Reuter ließ sich die Gegnerschaft nicht zu sehr anfechten. Er setzte seine Anekdotenerzählungen (1855—1856) in einem „Unterhaltungsblatt" fort und ging dann mutig zu größeren Erzählungen über. Von Klaus Groth hat er viel gelernt, mehr doch durch eigene Schulung. Die Hauptsache tat die zunehmende innere und äußere Festigung, die sich schon durch seinen Ortswechsel (1856—1863 Neubrandenburg, seitdem Eisenach) bekundete. Es soll nicht geleugnet werden, daß ein gewisser anekdotischer Zug auch seinen größten Schöpfungen vielfach anhaftet, wie übrigens auch denen seines Meisters Dickens, von dem er die liebevoll-ironische Behandlung der Figuren und die scherzhaft-philophischen Exkurse nach altenglischer Tradition übernommen hat. Namentlich die beiden „Reisebilder" („De Reis' nah Belligen" 1855 — „De Reis' nah Konstantinopel" 1868) sind stellenweise nur ein lose verknüpftes Netz scherzhafter Episoden. Aber zuerst in der „Franzosentid" (1860) erweiterte sich Reuters Darstellung zu einem Zeitbild. Noch immer machten sich komische Episoden für den ernsten Grundcharakter zu breit: während in dem prachtvollen Amtshauptmann Weber die patriotische Wut, in zahlreichen Gestalten die Bedrängnis zum Ausdruck kommt, durfte es nicht so behaglich ausgemalt werden, wie einer die ganze Nacht im Bett in der Stube herumfährt, um nicht betropft zu werden. Sonst aber kündigt sich schon hier an, was Reuters eigentliche Größe ausmacht: die kerngesunde Auffassung des Volkes. Nichts mehr von der sentimentalen Verhimmelung der unverdorbenen Landleute, nichts mehr von der superklugen Belehrung der ungebildeten Bauern. Kräftig und stark ist dies Volk, und es weiß zu lachen und zu weinen. Nicht aus einer gesuchten Mischung heraus, wie die Doktrin von der alleinseligmachenden Tragikomik heut gern fordert, sondern aus gereifter Anschauung erwuchs ihm die Erkenntnis, wie in diesem Volk das Tiefernste und das Lächerlichste ineinander übergehen, ohne jede Scheidung, die unsre Gefühlspedanterie so leicht in den „höheren Ständen" zuwege bringt. Auch bei einem Begräbnis das Komische herausfühlen, auch bei einem Jubelfest ernst werden — wir haben es fast verlernt, das Volk nicht. Reuter fühlte es nach, und dadurch ward er der große Humorist, ja trotz Jean Paul, trotz Heine, trotz Anzengruber neben

Gottfried Keller der größte Meister deutschen Humors. Die „Festungstid“ (1863) brachte den ernsten Grundzug unter einer Decke rührend-komischer Abenteuer schon straffer zum Ausdruck. Sentimental wird er nirgends, wie Silvio Pellico in dem berühmtesten Werk der Gefängnispoesie, in „Le mie prigioni“, es beständig ist, und wie es auch Dickens in den tragischen Szenen seiner Schuldhaftschilderungen gern wird. Aber wenn bei dem englischen Vorbild Reuters diese düsteren Momente in tollem Tanz sich mit Burlesken ablösen, umrankt bei Reuter der Humor nur wie Efeu die Stäbe des Kerkergitters, die uns immer gegenwärtig bleiben, schwarze Linien in den heitersten Himmel einzeichnend. — Einen weiteren Fortschritt bedeutete Reuters Hauptwerk, die „Stromtid“ (1862—1864). Der Dichter trat hier zurück, ohne dem Roman doch ganz den autobiographischen Charakter zu nehmen; daß Fritz Triddelfitz und der verarmte Havermann und vor allen der prächtige Bräsig, jeder ein Stück von Reuters Natur haben, gibt dem unruhig komponierten, oft allzu chronikartigen Buch doch eine innere Einheit und Ruhe. Ganz Mecklenburg rückt hier vor: Adel, bürgerliche Emporkömmlinge, Landwirte, städtische Honoratioren, zweifelhafte Existenzen, die Geistlichkeit und die Kinderwelt; aber gleichsam als Verkörperung des niederdeutschen Volksgeistes faßt Bräsig in seiner Gestalt ihrer aller Grundzüge zusammen, altmodisches Wesen und Stolz auf vermeintliche Bildung, Langsamkeit und scharfen Verstand, eine behagliche Selbstzufriedenheit und goldenen Humor. Eine solche Gestalt war seit Heinrich v. Kleist keinem Deutschen gelungen: so vollsaftig, so rund, so individuell und doch von typischer Geltung. Die gereimten Anekdoten hatten Reuter zu Hause populär gemacht — Bräsig eroberte ihm Deutschland. 1866 war Reuters Sieg schon entschieden, und Bismarck, der niederdeutsche Landjunker, dem Bräsig längst ein vertrauter Freund war, durfte ihn damals schon den „auserwählten Volksdichter“ heißen. „Dörchläuchting“ (1866) hat Reuters Ruhm weniger vermehrt, als es dies prächtige Gemälde patriarchalischer Urzustände, ein Meisterstück des humoristisch-historischen Zeitromans, verdiente. Vielleicht trat in ihm eine Schwäche zu deutlich hervor, die der Schüler von Dickens auch in den früheren Romanen nie ganz verleugnet hatte: die Neigung, einen Charakter zu sehr auf eine, meist seltsame, Eigenschaft zu stellen. Der Herzog mit seiner Gewitterfurcht und selbst die beiden Schwäger in ihrem recht-

haberischen Streit erhalten gelegentlich ein fast pathologisches Gepräge, wie man es an Fru Pomuchelskoppen übersehen, an dem „Kapteihn" der Festungstid mit wehmütigem Lächeln geduldet hatte. Aber entschädigt die unvergleichliche Begegnung zwischen Landesfürst und Bäckersfrau nicht allein schon für solche Mängel?

Reuter hatte sich mit der Zeit seinen eigenen Stil für die Prosa geschaffen: einen Wechsel von breit ausfließenden Perioden und stockender Rede, wie sie etwa dem Gespräch in der gemütlichen Kneipe eignet; das Übermütigste wie das Zarteste wußte er auszudrücken, das Rendezvous der Frau Pastorin in der „Stromtid" wie Bräsigs Tod. Wo er dagegen reimte, blieb er nach wie vor von der hochdeutschen Fügung abhängig, und nicht immer von den besten Mustern. „Kein Hüsung" (1858), ein düsteres Epos, aus dem die eigene, nun überwundene Not des so lange Unbehausten herausschrie, ward sein Beitrag zu der im politischen Sinne revolutionären oder doch agitatorischen Poesie der Zeit: eine wilde Anklage gegen den rohen Egoismus des landhaltenden Junkertums. Es entbehrt nicht einer gewissen packenden Kraft; aber der Form wird Reuter zu wenig Herr. Noch mißglückter scheint mir „Hanne Nüte" (1860), ein Versuch, mit Klaus Groth auf seinem eigenen Gebiet zu ringen, Tierstimmen und Menschenschicksal eng zusammenzureimen. Aber sie bleiben äußerlich aneinandergeschoben. Klaus Groth ist Lyriker durch und durch. Wo er Jugenderinnerungen gibt („Ut min Jungsparadies" (1876), da bringt er uns die Stimmungen und „Zustände" seiner Kindheit wieder — Reuter ist Epiker, und Gestalten und Erlebnisse schildern seine Memoiren („Schurr Murr" 1861). Jedem gebührt sein Kranz; aber hat Groth viel würdige Genossen, Mörike und Storm vor allem, so steht Reuter in seiner Art einzig da.

Man hat behauptet, der Inspektor Bräsig habe den Pessimismus erschlagen. Das geht freilich zu weit — nicht nur, weil die Grundstimmungen der Menschheit immer wiederkehren, sondern auch weil ein gewisser Optimismus schon nötig war, um ihm Raum zu schaffen. Was hätten Justinus Kerner oder Nikolaus Lenau mit „Stromtid" und „Dörchläuchting" anfangen sollen? Jetzt aber klang aus allen Ecken das Echo. Von den vielen, großenteils rühmenswerten plattdeutschen Nachfolgern Reuters hat es freilich höchstens einer bis zu einem gewissen Platz in der Nationalliteratur gebracht: John Brinckman (1814—1870) aus Rostock. Seine

Humoreske „Kasper Ohm un ick“ (1855) ging Reuters Romanen schon voraus, wenn auch nicht seinen Anekdoten; und die Hauptfigur, der Ohm Kasper, ist mit seinen würdevollen Münchhausiaden und seinem altmodischen Pomp nicht ganz unwürdig, neben Bräsig und Mamsell Soltmann (in „Dörchläuchting“) genannt zu werden. Andre Nachfolger und Nachahmer Groths und Reuters, wie die Norddeutschen Wilhelm Schröder (1808—1878) und Johann Meyer (1829—1904) oder die Westfalen Fr. W. Grimme (1827—1887) und H. Landois (1835—1905) gehören nur in die Literaturgeschichte ihrer engeren Heimat.

Nicht vereinzelt trat in Berthold Auerbach und Otto Ludwig, Fritz Reuter und Klaus Groth das Provinzielle hervor. Das Sondergefühl verkörpert sich bis zur Ungerechtigkeit selbst in einem ernsten Denker und großen Gelehrten wie Victor Hehn (1813—1890), dem auch als glänzendem Stilisten und hervorragendem Erforscher der indogermanischen Urgeschichte und ihrer Hauptfaktoren, der großen Volkstypen, Beachtung gebührt. Nicht nur fühlte der in Dorpat geborene, später (seit 1873) in Berlin wohnende leidenschaftliche Verehrer Bismarcks sich als Deutscher zum schärfsten Urteil über die Juden oder über die von ihm grenzenlos gehaßten Russen gedrängt; auch insbesondere noch die ideale Stammesheimat Franken, aus der sein Geschlecht kam, tat es ihm so an, daß er sich nicht nur mit Goethe eng verwandt fühlte, sondern sich auch zu dem Schwaben Schiller in Feindschaft setzte. So wurde er einer der feinsinnigsten Interpreten Goethes und seiner Schwärmerei für Italien; so wurde er aber auch einseitig und ungerecht gegen fremdere Eigenart. Bismarck machte eine Ausnahme: hatten sich doch zur Zeit der ersten Hohenzollern Franken und Märker glücklich zusammengefunden!

Am stärksten ist diese partikularistische Ader in Gilm und Weber ausgeprägt, dem Tiroler Jesuitenfeind und dem westfälischen Ultramontanen.

Hermann von Gilm (1812—1864) ward der Mittelpunkt derjenigen, die einen „Frühling der Geister“ für Tirol erstrebten. Sie dachten sich ihr „Jungtirol“ als eine Erneuerung des „Göttinger Hains“, und in der Tat knüpfte ihre Poesie mit den beiden Grundelementen der Naturfreude und der Tyrannenfeindschaft an die Tendenzen der Hölty, Voß, Stolberg an. Sieht man aber näher zu, so unterscheidet sie wesentlich das stark partikularistische

und praktisch-agitatorische Wesen. Für den „Hain" gab es nur Deutschland; Gilm ruft Tirol auf. Die Stolbergs wünschten „Tyrannen" den Tod, die irgendwo in der blauen Luft schwebten; die Jungtiroler kämpfen gegen den Zensor in Innsbruck, gegen die Jesuiten, gegen ganz bestimmte politische Persönlichkeiten. Aber auch ihre Naturlyrik wird bestimmter, lokaler, knüpft statt an unbestimmte „Felsen" und „Eichen" in Natters oder Roveredo an und zeichnet individuelle Landschaftsbilder.

Wie es in solchen dichterischen Freimaurerlogen leicht geschieht, überschätzten sich die Mitglieder. Johannes Schuler (1800—1856) galt als „Tirols Goethe", weil seine mäßige epische Begabung sich in wohlgerundeter Form äußerte; der originellere Johann Senn (1792—1857) hieß ihnen „der Grabbe der Lyrik", weil seine äußere Erscheinung („um die felsige, bleiche Stirn flatterten wie die Schlangen der Medusa lange schwarze Locken") und die wilde Glut seiner politischen Sonette an den typischen Vertreter der „verkannten Genies" erinnerten. An dem verderblichen Geniewesen gingen vielleicht ebenso viele von diesen nachgeahmten Jungdeutschen zugrunde wie an der geisttötenden Tyrannei der Regierungsschablone. Selbst die Begabtesten in diesem Kreise, Gilm und Pichler, haben die jungdeutsche Formverwahrlosung nur selten ganz überwunden. Adolf Pichler (1819—1901) ein vielseitiger, besonders als Geolog verdienter Gelehrter, hat nur in einigen schönen, schlichten Verserzählungen („Marksteine" 1874, „Neue Marksteine" 1890) jene Einheit von Inhalt und Form erreicht, die geringeren Talenten mühelos glückte („Allerlei Geschichten aus Tirol" 1867; „In Lieb' und Haß", Gedichte, 1869; „Spätfrüchte" 1895). Aber die groß angelegte Natur, die sich unter den ungünstigsten Umständen von der Wissenschaft aufrecht halten ließ und in verständnisvoller Lektüre aller bedeutenden Dichtungen um sich bis zuletzt eine reinere Atmosphäre schuf, als die politischen und sozialen Zustände ihm gönnten, („Aus Tagebüchern", ersch. 1905) bedeutet an sich mehr als seine Werke und ist für das liberale Deutschtum Tirols eine Macht geworden. — Vor allem aber ist Hermann v. Gilm selbst eine charakteristische Figur. Schon seine Erscheinung war die typische des „Poeten mit der glühenden Seele"; im Stil der Lenau-Porträts schildert ihn Pichler: „Hochgewachsen, nervig, schlank, mager, schwarzlockig, das Auge dunkel und glühend; Stirn und Oberteil des Kopfes traten stark

hervor, während das kleine Kinn stark zurückwich" — wir denken an Grabbe! Aber statt in dessen Manier die „Zerrissenheit" auch äußerlich in Kleidung und Haltung zur Schau zu tragen, kostümiert sich Gilm so geschmacklos-modern wie möglich. „Es ist sechs Uhr abends. Auf meinem Tisch liegen sechzig Sonette, die gefeilt und abgeschrieben werden sollen, ein Paar lackierte Halbstiefel, die lieblich nach Patschuli riechen, und eine allerliebste Atlaskravatte, weiß und rot." Das ist ganz Gilm: halb Dichter und halb Dandy, wie sein verehrter Byron — als Dichter aber und als Dandy gleich sehr posierend, durstig nach Anerkennung. Ebenso zwiespältig und ebenso ehrgeizig ist er in politischer Hinsicht:

„Ist man bei ihm," berichtet Pichler, „so redet er wie Brutus, vor der Tür ist er jedoch der k. u. k. Praktikant, der jeden Prinzen anjubelt, der auf einer Spritztour seiner Kanzlei nahe kommt. Ich sagte ihm einmal trocken, daß ich sein Verhalten mißbillige; er zuckte mit den Achseln und erwiderte: Ich will seine Zigarren rauchen und Glacéhandschuhe tragen . . ."

Eine innere Verwandtschaft zog Gilm zu Heine, den er sehr oft kopiert und dem er die saloppe Wort- und Versfügung gern nachmacht, ohne seine „geheime Melodie" zu erreichen. Daneben hat Freiligrath stark auf ihn gewirkt; nur zu leicht verdirbt er den einfachen Herzenston durch gesuchte Reimworte, geschmacklose Vergleiche, prosaische Flickworte. Unerträglich ist seine völlig im Stil der Mundt und Genossen gehaltene Novelle. Aber derselbe Mann hat jene Jesuitenlieder gesungen, deren mächtig agitatorische Wirkung, in ihrem Bezirk nur der von Herweghs Liedern vergleichbar, auf der angesammelten Kraft eines mächtigen Hasses beruht; und auch in unpolitischer Lyrik hat er einzelne Gedichte von ganz eigenem Reiz verfaßt, wie jenes „Allerseelen", das durch das ermüdendste Ableiern seiner Melodie nicht ganz zu verderben ist, oder jene kleine Strophe:

Über hundert lange Stunden,
Über hundert frische Wunden —
Unterdessen kann der Wald,
Kann die Wiese sich verfärben,
Können alle Blumen sterben —
Ist das bald? —

Umsonst hat „Jungtirol" nicht gewirkt. Das lange isolierte Bergland ward dem Stromgebiet der deutschen Bildung wieder erobert. Dafür zeugen liebenswürdige neuere Dichter aus der Schule

Gilms und Pichlers, wie Anton v. Schullern (1832—1889), Hans v. Vintler (1837—1890: Gedichte 1892), Ludwig v. Hörmann (geb. 1837) und seine Gattin Angelika (geb. 1843). Das Land, das zur Zeit des Minnesangs viele und noch die letzten Sänger aufwies, hat Jahrhunderte der Trennung vom frischen Geistesleben überwunden; und das haben wir Männern wie Adolf Pichler vor allem zu danken!

Die gleiche heiße Liebe zur engeren Heimat, die Gilm und Pichler zu liberalen Agitationsdichtern gemacht hat, schuf aus Friedrich Wilhelm Weber (1813—1894) einen strengkatholischen und ultramontanen Dichter. Aber bei ihm ist alles aus einem Stück. Gegensätze birgt auch seine Seele; aber sie klingen harmonisch zusammen, statt sich aufzuzehren, und so durfte der Poet sich selbst charakterisieren:

Das ist so recht Westfalenart:
Fromm, sinnig, weich, nicht überzart,
Zäh, treu, auch trotzig, deutsche Leute;
So waren sie, so sind sie heute.

Aus der Liebe zum angestammten Boden erwächst Webers ganze Poesie. Auch seine kampfbereite Religiosität wurzelt hier: er liebt die katholische Kirche als die Kirche seiner Heimat, er befehdet Luther, weil er sein Deutschland in Stücke gerissen habe.

Weber ist kein Grübler; nicht bloß in der Lust an großen Fußreisen nach Wien, nach Rom und Neapel, nach Paris erinnert der Badearzt von Driburg an unseren tapferen, aber wenig philosophischen Seume. Sieht man das Gesicht, so erkennt man den Mann: feurige, aber treue Augen unter starken Brauen, eine kräftige Stirn unter prachtvoll aufgebäumtem weißen Haar — nichts von dem genialen Habitus der falschen Grabbes. Um den schmalen, von einem energischen, kurzen Schnurrbart bedeckten Mund ein schmerzlich fragender Zug; feste Haltung, Selbstbeherrschung in der ganzen Erscheinung — und darunter lodernde Leidenschaftlichkeit.

Der „christliche Weltschmerz" beherrscht Webers Gemüt. Nicht bloß die Zeit mit ihrer Nervosität und ihrer Geldgier, mit dem Kulturkampf und der Lockerung aller Sitten stimmt ihn trüb; viel allgemeinere Anklagen ertönen: „der Menschen Geschichte ist ihre Schande"; „große Frevel sind zumeist die großen Taten". Ein unheimliches Wirtshaus ist ihm die Welt, von wo wir eiligst in

das bessere Heim pilgern möchten. Während wir auf unser „Glücksschiff" harren, fährt es leise vorbei:

Wir hatten zu lustig gesungen,
Wir hatten zu laut gelacht.

Nur tapfere Arbeit und Gottvertrauen kann diese Welt wohnlich machen.

In diesen Gedichten (zuerst 1881 erschienen) steht Weber für mich am höchsten. Eine geschlossene Weltanschauung bildet alle Erscheinungen individuell um und verleiht seinen Poesien etwas, was bei Gilm aller Bilderreichtum nicht ersetzen kann: einen persönlichen Stil. Dagegen ist seine Epik, die ihn berühmt gemacht hat, von fremden Mustern allzu abhängig. Der ungeheure Erfolg von „Dreizehnlinden" (1878; 1893 die sechzigste Auflage!) zeugt mehr von dem Bedürfnis der katholischen Lesewelt nach einem „Klassiker", als von der Bedeutung des Werkes. Die Grundlinien der Erzählung gab der Schwede Tegnér (1782—1846) mit seinem berühmten, vielfach übersetzten „Frithjof" her — neben Byrons „Childe Harold" dem erfolgreichsten epischen Gedicht unseres Jahrhunderts: auf die Ausführung wirkten neben Lenau vor allem jüngere Dichter ein: Scheffel mit „Ekkehard" (1862) und dem „Trompeter" (1854), aber auch Redwitz mit „Amaranth" (1849). Dabei besitzt das Gedicht die Mängel fast aller frei erfundenen Epen: eine zu geradlinige Entwickelung, der die reizvollen Krümmungen und Biegungen eines von vielen Füßen gebahnten Pfades fehlen, wie sie etwa die auf alter Überlieferung ruhende Frithjofsage zeigt. Im Gegenständlichen ist das anmutige, altwestfälische Kulturbild ein reizvolles Zeugnis für Webers Dichteraugen; aber die Psychologie fehlt ganz. Es gibt nur Weiß und Schwarz, wie bei Fouqué; der böse Franke, der den guten Westfalen in die Verbannung zwingt, muß auch noch lächerlich feige sein. Und es gibt keine seelischen Entwickelungen: der trotzige Heide zieht einfach aus dem ererbten Glauben in den seiner Pflegeväter herüber, sobald sie ihm versichern, er sei schon innerlich Christ geworden!

Daß man über den wohlklingenden Versen des westfälischen Epos die knorrige Originalität Annettens v. Droste vergaß, beweist, wie sehr seine Landsleute die makellose Orthodoxie statt der künstlerischen Selbständigkeit zum Maßstab nahmen. Sein zweites größeres Werk, „Goliath" (1892), blieb noch mehr von fremden Vorlagen abhängig; daß er dabei durch satirische Seitenblicke auf

die Gegenwart zu modernisieren versucht, stört die Einheitlichkeit, ohne dem Ganzen innere Neuheit zu geben.

Mit gleichen Tendenzen, sonst freilich sehr verschieden, schließen sich ihm zwei westfälische Epiker an: Josef Pape (geb. 1831) mit künstlichen Dichtungen voll romantischer Symbolik („Der treue Eckart" 1854, „Schneewittchen vom Gral" 1856) und Ludwig Brill (1838—1886) mit der gleichfalls frei erfundenen Fabel seines etwas überladenen „Singschwans" (1882).

In der Anschauung und Schilderung eines einzelnen Volkstums blieben all diese Dialektdichter und Heimatspoeten befangen; nur Einem sollte dies Studium als Vorbereitung für Größeres dienen, als Schulung zur Erfassung aller menschlichen Verhältnisse und Zustände. „Krönt den Sieger größere Ehre, ehret ihn das schönere Ziel."

Otto Ludwig (1813—1865) ist in dem kleinen thüringischen Landstädtchen Eisfeld (am 11. Februar) geboren. Er war der Sohn eines sächsischen Bürgermeisters, auf dem seine zwischen der unruhigen Bevölkerung und der argwöhnischen Regierung eingeklemmte Stellung verhängnisvoll lastete. Wir haben kaum einen zweiten deutschen Poeten, der an seiner Heimat mit gleicher Innigkeit festhielt wie Ludwig. Den Österreichern, den Schwaben war doch immer ihr ganzes Land Heimat; Otto Ludwig fühlte sich fremd, sobald er aus dem hübschen Kleinstädtchen heraustrat, ja fast schon wenn er den schönen alten Garten des Vaterhauses verließ. Durch alle Entbehrungen hindurch hat er den ererbten Besitz krampfhaft festgehalten, wie der verhungernde Korbflechter in Hauptmanns „Webern"; und als er ihn schließlich doch aufgeben mußte, war auch seine Lebenskraft gebrochen. Zu dieser engen Liebe, die übrigens bei ihm vielmehr den Charakter männlicher Treue als den weichlicher Sentimentalität trug, mochte auch die Kränklichkeit, sein Feind von Kind auf, mochte, wie bei Annette v. Droste, auch seine Kurzsichtigkeit beitragen.

Ein Leben wie von Jean Paul gedichtet füllt die erste Hälfte seiner Erdenzeit aus. Um die Mutter zu erhalten, die der früh in Verbitterung und Verarmung dahingegangene Vater zurückließ, gibt der Knabe sechzehnjährig sein Gymnasium auf und tritt in den Kramladen seines Oheims, eines gutmütigen, schwachen „dicken Herrn", der spät noch eine ungebildete Haushälterin in wilder Ehe an seine Seite gezogen hatte; ihre halbtollen Wutanfälle wußte nur

Otto Ludwigs festen Blick zu bändigen. Der Jüngling, den längst Musik und Poesie in ihren Bann gezogen hatten, mußte die entscheidendsten Jahre seiner Entwickelung in tragikomischer Enge verleben, zwischen dem prosaischen Beruf und heimlicher Nachtarbeit, zwischen den grotesken Szenen der Hinterstuben und der idyllischen Monotonie des Städtchens geteilt. Vor allem stürzte er sich in leidenschaftliches Musikstudium, sobald er den Laden hatte verlassen dürfen. Mit einem Freund lebte er weltverloren in seinem Gartenhaus, musizierte, komponierte, sah den Eidechsen an der Mauer zu und kümmerte sich nicht allzuviel um den Vorwurf der Eisfelder, er scheine apart und wolle auch apart sein. Aber allmählich fing er an zu ahnen, welche Gefahr in diesem süßen Lotophagentum lag. Es war schon zu spät; er hatte die Welt bereits verschlafen und hat nie einen völligen Anschluß an ihr waches, hastiges Leben erreicht. Und schon damals gab die Einsamkeit, die man unbedacht so oft als höchstes Glück des Poeten preist, dem leidenschaftlichen Lerner nur allzuviel Gelegenheit zu Grübelei und Selbstquälerei, zum Schwanken zwischen Musik und Poesie. Ein Liebhabertheater ersetzte ihm nur vorübergehend die mangelnde Anregung. Er mußte in die Weite; wie es später den Meister thüringischer Kleinepik immer zum welthistorischen Drama zog, so begehrte jetzt die doch mit allen Fasern an der engsten Heimat haftende Seele in größere Räume.

Die freundliche Gunst seines Landesherrn hat Ludwig so wenig wie Hebbel gefehlt. Mit einem Stipendium vom Herzog von Meiningen zieht er (1839) nach Leipzig, um bei Mendelssohn Musik zu studieren. Es war ein verfehltes Experiment. Mit Mendelssohn vermochte er sich nicht zu verständigen, noch weniger zu Robert Schumanns neu aufgehender Sonne freudig aufzublicken. Schon Beethoven beurteilte er, wie die englischen Prärafaeliten Michelangelo beurteilen: das titanische Ringen schien ihm eine dämonische Vernichtung der bis dahin herrschenden reinen Heiterkeit und Unschuld. Haydn wäre wohl sein Mann gewesen; für das gärende Streben einer neuen Zeit hatte er kein Ohr. Vollends die Stadt entsetzte ihn. E. Th. A. Hoffmann hatte schon seine ersten Werke stark beeinflußt; jetzt sah er die ganze Stadt mit den Augen des romantischen Satirikers an: „Die Leipziger Damen sehen alle so übernächtlich aus, nicht wie Geschöpfe der Natur, sondern wie Kunstfabrikate“. Die Schriftstellerwelt von Klein-

Paris zerfiel in zwei Gruppen: altmodische Unterhaltungspoeten wie Rochlitz und Herloßsohn, und jungdeutsche Pioniere wie Laube und Kühne samt ihren Nachfolgern, den politischen Lyrikern wie Mosen und Beck. Die erste Gruppe erschien ihm ledern und unfrisch, die andere nannte er „eine Tigergrube". Aus dieser Stimmung heraus entstand (1842—1843) das satirische Märchen „von den drei Wünschen", in dem eine Parodie der Leipziger Philisterhaftigkeit, getreulich der Weise Hoffmanns gehorchend, mit abenteuerlichen Träumen in orientalischem Kostüm zusammengewebt ist. Er flüchtet sich wieder in die Einsamkeit und steigert von neuem durch übermäßiges Arbeiten seine Nervosität. Er zieht sich (1840) durch sein beständiges Stubenhocken schwere Brust- und Unterleibsbeschwerden zu. Von 1840—1842 ist er wieder zu Hause, und schon beginnt die Musik entschiedener in den Hintergrund zu treten. Jene abenteuerliche Figur des sogenannten „Dunkelgrafen von Eishausen", eines französischen Adeligen, der in der Nähe von Eisfeld eine geheimnisvoll verschlossene Existenz geführt hatte, hatte vielleicht schon Arnim zu einer poetischen Modellierung gereizt und hat später Ludwig Bechstein zu einem Roman begeistert; sie lockte auch den jungen Eisfelder, der ihn in die Mitte einer breiten thüringischen Landschilderung stellen wollte. Der hohe schlanke Dichter „mit dem ovalen, regelmäßig gebildeten Gesicht, mit hoher Stirn, edel geformter Nase, lebhaften braunen Augen" schritt dann behaglich in seinem einfachen Arbeitszimmer einher, das nicht unter 18° R. haben durfte, in weit hinaufreichenden Troddelsocken und Schlafrock, am Mund die lange Tabakspfeife, ihm, wie Rückert und Chamisso, der unentbehrliche Gesellschafter. „Wollte er schreiben, so strich er die über die Schläfe herabfallenden reichen Haare zurück, knüpfte sich einen Bindfaden um Stirn und Hinterkopf, legte sich Papier zurecht und schrieb ohne Unterbrechung ganze Bogenseiten voll." Abends holte er dann aus dem Gasthaus zwei Krüge voll Bier, las Shakespeare und Goethe und saß dann stundenlang in lautlosem Träumen. Das war freilich kein Mann, der in der Epoche der Gutzkowschen Vielgeschäftigkeit, der Hebbelschen Sicherheit, der Wagnerschen Energie Glück machen konnte! Das war ein verspäteter Zeitgenosse der patriarchalischen Dichterzeit, Rückerts, Uhlands, Chamissos, im Leben (um einen köstlichen Ausdruck Riehls anzuwenden) ein „göttlicher Philister", nicht aber, was die Zeit begehrte, ein herrischer Kommandeur der Poesie.

In dieser ganzen Lebenshaltung ändert eine Rückkehr nach Leipzig (1842) und eine Übersiedelung nach Dresden (1843) nichts, so bedeutend auch damals in Elbflorenz das Theater unter Emil Devrient, die Oper unter Richard Wagner blühte. Im Gegenteil — seine Sehnsucht nach Einsamkeit wurde nur gesteigert, und bald (1844) zog er in ein entlegenes romantisches Tal unweit von Meißen, um sich vor der Welt ohne Haß zu verschließen. Da lebte er in einer Mühle und ward ganz zum Gedicht, wie es einst Brentano von sich ausgesagt hatte. Hier, als er im Walde so vor sich hin ging, fand er auch die Geliebte, die die treue, aufopfernde, liebreiche Gefährtin seines Lebens, die hingebende Pflegerin des Kranken werden sollte. Reisen nach den Städten unterbrachen diese Weltflucht, zuweilen auch schwere Krankheitsanfälle. War er gesund, so schweifte er abends in Wald und Flur einher, arbeitete die Nacht durch und verschlief den halben Tag — auch in dieser Umkehr der Tageszeiten seinem Vorbilde E. Th. A. Hoffmann verhängnisvoll verwandt. Das Jahr 1848, das auf ihn sehr stark wirkte, verlebte er in Meißen. Erfolge blieben seiner Arbeit noch immer aus; eine feste Lebensstellung lag so fern, daß er daran dachte, eine Leihbibliothek zu eröffnen.

Da schuf das Jahr 1849 Besserung. Devrient hatte Ludwigs „Erbförster" auf die Bühne gebracht. Mit einem Schlag ward er einer der meistgenannten Schriftsteller Deutschlands, wie Hebbel von Kritikern (wie dem klugen, aber hier einseitig urteilenden Hettner) scharf angegriffen, von Dichtergenossen wie Auerbach mit Herzlichkeit begrüßt. Die Bürger Eisfelds huldigten ihrem Mitbürger (5. April 1850) durch eine Adresse, die den Autor des „Erbförsters" zu den „gefeiertsten Lieblingen der Nation" rechnete. Er konnte endlich (1852) auch seine Geliebte zum Traualtar führen und nun in Dresden glückliche, arbeitsvolle Jahre verleben. Hier entstanden „Die Makkabäer", „Die Heitherethei", „Zwischen Himmel und Erde". Aber inmitten unablässiger Arbeit, leidenschaftlichen Suchens, glücklichsten Familienlebens und anregender Korrespondenz mit den Freunden Gustav Freytag, Julian Schmidt, Berthold Auerbach, Eduard Devrient meldete sich lauter und immer lauter die Sorge. Seine Studien verzehrten seine Werke, seine Krankheit vernichtete die Arbeitszeit; eine Versorgung, wie sie glücklicheren Genossen zu teil wurde, ist ihm nicht beschert worden.

Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit, und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen habe sollte. Ich sehe eine ganze Welt von Erfindungen und Gestalten, die ich zwingen könnte, wenn ich von dem niederhaltenden Gewichte befreit wieder in den Flug käme. Ich glaube, es wäre noch nicht zu spät.

So schrieb der Arme (1859) in seinen Hauskalender. Schwerlich wären alle jene Tragödien aufgegangen: zu tief hatte sich die Grübelsucht bei dem einsamen Denker eingefressen, dem seine Penelope-Arbeit Qual und Genuß zugleich wurde. Aber sie hätte ihm nicht noch durch schweren Kummer, durch verzehrende Sorgen beschwert werden sollen. Nicht um der Werke willen, die er jetzt doch kaum noch geschrieben hätte — um des herrlichen Menschen willen steigen uns beim Anblick dieses Lebensausgangs Tränen in die Augen. Der reinste, hingebendste Idealist, der in seinem Streben aufging wie kein zweiter, die goldene Seele ohne Falsch und Galle, der tapfere, kaum je klagende Kämpfer ward von einer Zeit übersehen, die ein gewisses Quantum Lärm als unentbehrliches Rangzeichen des Genies ansah. Die Hilfe der eben gegründeten Schillerstiftung, der Schillerpreis, den er (1861) für die „Makkabäer" erhalten hatte — sie blieben doch selbst für den Bedürfnislosen ein Tropfen auf einen heißen Stein. Kaum konnte er seinen furchtbaren Schmerzen Linderung verschaffen, die den armen Lazarus zerstörten. Gleich seinem Meister E. Th. A. Hoffmann mußte er das entsetzliche Absterben der Körperteile am eigenen Leibe erleben; wie für Heine blieben ein großes Blatt Papier und ein Bleistift seine besten Tröster in der Not. Musik vertrug er nicht mehr; dagegen war lebhafte Unterhaltung mit Freunden wie Auerbach und dem vortrefflichen Schauspieler Lewinsky noch immer die Freude seiner schmerzensfreien Stunden. Der großartige Kopf mit der Löwenmähne und den milden, treuherzigen Augen unter der prachtvoll gewölbten Stirn schien den übrigen Menschen zu überleben. Endlich ging der Dulder am 25. Februar 1865 dahin.

Man wirft so gern mit den Namen unglücklicher Dichterexistenzen um sich, und Hebbel hat dagegen protestieren müssen, daß man jeden literarischen Proletarier, der die geringe geistige Habe vergeudete, als Beweis für den „Kainsfluch der Dichter" aufrief. Hier war ein Schicksal, tragischer als das der „verkannten Genies". Die furchtbare Krankheit, die ihm das Leben fraß, war

symbolischer Natur: sein Unterleibsleiden forderte Bewegung, die die gelähmten Beine versagten. Es war ebenso mit dem Dichter: er konnte nicht schaffen, weil er zu viel grübelte; er fand im Grübeln keine Befriedigung, weil der Schaffenstrieb sich zu stark regte.

Otto Ludwig hat sich immer in erster Linie als Realisten aufgefaßt. Realist war er vor allem in seiner freudigen Hingabe an die Welt — eine Erbschaft aus jenen Tagen der neuerwachenden Weltfreude, die keine bittere Erfahrung ihm rauben konnte. Das brachte ihn in scharfen Gegensatz zu dem Idealismus der alten Schule, zu Schiller vor allem:

> Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen ... Die meisten Katastrophen unserer Tragödien und Novellen sind Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen. Der Dichter sucht irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den einzelnen, eine Roheit des Schicksals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen ... Darin liegt eine große Gefahr; wenn die Weise des Altertums die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch die Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerschen unser Irrtum, werden unsere jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und, was das Schlimmste, ungerecht.

Hier also tritt Ludwig dem jungen Deutschland ganz nahe: auch er verteidigt das Recht des wirklichen Lebens, auch er fordert, wie Wienbarg, eine neue Einheit von Poesie und Leben; auch er hat, wie dieser, einen größeren Zug der deutschen Verhältnisse, stärkere Zentren und mächtigere Bewegungen ersehnt. Wie die Jungdeutschen gerät er zu der Romantik, von der auch seine ersten Leistungen beeinflußt waren, in heftigen Gegensatz: die „Flucht vor dem Trivialen" hörten wir ihn schon als ihr Grundwesen bezeichnen, das dann zur Phantasterei geführt habe.

Dennoch muß man sich hüten, diese Ähnlichkeiten zu überschätzen. Außer Schiller hat Ludwig keine literarische Richtung so nachsichtslos befehdet wie das Junge Deutschland. Persönliche Antipathien aus der Dresdener Zeit spielten mit; aber die Hauptsache war ein prinzipieller Gegensatz. Es war der Gegensatz gegen das, was die Jungdeutschen mit Schiller teilten: gegen die „Tendenz". Realist, ja Naturalist war Ludwig vor allem in dem Sinne, daß ihm ein jedes Hineintragen fremder Tendenzen in die

Darstellung gleichsam ein Verbrechen an der Wirklichkeit schien. Deshalb also kämpft er gegen Schiller: die Sentenzen, die großen Reden scheinen ihm fremde Zutaten, „Juwelen zum Herausnehmen", geprägte Taler und Dukatenstücke, die blinkend und locker im Gestein stecken, silberne Äpfel, die an den Baum gehängt sind — er erschöpft sich in zornigen und spöttischen Kennzeichnungen. Aber auch die Tragik der Schillerschen Dramen entbehrt für ihn der Notwendigkeit: nicht aus dem Zwang ihrer Natur, sondern von außen her, durch das schlimme Los des Schönen auf der Erde, gehen Max Piccolomini und Maria Stuart zugrunde. Der Idealismus der Stücke, die Humanität, die Naivetät etwa der Thekla — all das scheint ihm falsch, vom Dichter nur den Figuren geliehen: „er sucht alles Schöne zusammen, um dem Publikum zu sagen, das bin ich." Reflexion herrsche statt der Anschauung, eine durchgehende Grundfarbe fehle — aber schon dies richtet sich ja auch gegen die Jungdeutschen. Und ihnen wirft er neben „der Schwäche des intuitiven und der Überstärke des analytischen Verstandes" das Kokettieren mit den Zeitideen vor. All das zerstört in seinen Augen die Einheit der dichterischen Intention: „Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen . . . Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben." Die Sache selbst, das Leben selbst — auch nicht einen künstlichen Mechanismus, wie er ihn den Franzosen, Lessing, „bühnensicheren" Effektkünstlern seiner Zeit vorwirft. Die Kunst soll sich nicht vermessen, klüger zu sein als die volle Pracht des Lebens — sie soll es weder zur moralischen Kinderfabel noch zum geschickten Taschenspielerapparat herabdrücken.

Dabei ist aber Ludwig von einer völligen Trennung der Moral von der Poesie sehr weit entfernt. Schon jene Vorwürfe gegen Schiller und die Jungdeutschen ruhen wesentlich auf einer moralischen Basis: er sieht in den Sentenzen und Tendenzen eine gewisse Unehrlichkeit, mit der das Publikum über das wirkliche Aussehen der Welt betrogen wird. Im Gegensatz dazu fordert er — wie wir schon sahen —, daß die Bühne, wie bei den Alten, wirklich belehre, belehre auch über die tatsächlichen Folgen menschlicher Leidenschaft und Affekte. Nicht wie bei Schiller soll dem Helden die Verantwortlichkeit für sein Tun abgenommen, den unglückseligen Gestirnen die größere Hälfte der Schuld zugewälzt werden; sondern wie bei Shakespeare soll der Dichter den Zu-

schauern zurufen: mein Held könnte auch anders, aber er selbst wählt sich sein Verderben. Ein solches ethisches Experimentieren vertrüge sich immerhin noch mit Goethischer Objektivität; auch Goethe huldigte der Anschauung, wie aus dem wirklichen Leben, so müßten auch aus seiner verkleinerten Abbildung in der Kunst sich Lehrsätze gewinnen lassen wie der: Bezwinge dich selbst! Aber Otto Ludwig geht mit der ganzen Lehrhaftigkeit des Thüringers, der von Luther bis Nietzsche Moral zu predigen geliebt hat (und nannte er selbst die verkündete neue Moral eine Antimoral!), mit der ganzen Neigung seiner Zeit zum Volkserzieher und Kommandieren erheblich weiter. Im Gegensatz zu dem idealistischen Pessimismus Schillers und zu dem idealistischen Skeptizismus der Jungdeutschen fordert er ganz allgemein, daß die Poesie die kranke Zeit heilen solle; ein gutes Unterhaltungsbuch, das „gesund" ist, weil es „Liebe und Lust zum Leben gibt", ist ihm lieber als ein hochstrebender Versuch, über die Übel der Gegenwart zu neuen Bedingungen zu gelangen: Hackländer wird gelobt, Hebbel nur gescholten. Aber das heißt doch auch wieder fremde Gesichtspunkte in die Dichtung tragen! Ludwig bekennt sich zu dem schönen, aber doch einseitigen Losungswort: „Des Herzens wahre Heimat ist die Enge"; wie Grillparzer wird er nicht müde, des Herzens stillen Frieden als das eine, was not tut, zu preisen. Mehr als das! Sein berühmtestes Werk, der „Erbförster", ist nach seinem eigenen Zeugnis als ein „Warnungsbild" gemeint: die Erregung Ludwigs über die Instinkte der Menge, die in der Pariser Februarrevolution hervorgebrochen waren, verlangte eine Auslösung, und er gab sie in dieser Warnung vor dem Vertrauen auf das instinktive Rechtsgefühl. Würde denn nun aber zu jener freudigen Hingabe an die Wirklichkeit, die Ludwig predigt, nicht auch die Freude an großartigen Irrtümern, an prachtvollen Ausbrüchen elementarer Gefühle, an ungeheueren Umwälzungen gehören?

Ich glaube, wir sind hier wirklich an dem wichtigsten Punkt für das Verständnis Otto Ludwigs. Der Konflikt zwischen der gepriesenen Objektivität und der natürlichen Subjektivität, zwischen dem Verstand und dem Instinkt, zwischen dem rein ästhetischen Spiel und der moralistischen Zweckmäßigkeit ist der letzte Grund für Otto Ludwigs innere Kämpfe, für seine Unfruchtbarkeit, für sein tragisches Schicksal.

Otto Ludwig ist von Haus aus ein Naturkind wie nur eines.

Wir sahen, wie sein Leben fast wie ein Traum zerrinnt, in den Momente überirdischer Seligkeit mit dem wildesten Angstgefühl sich teilen; die Vorgänge der Wirklichkeit aber sind hier fast nur die Signale, auf deren Ton hin die Reihe der Traumvorstellungen sich abspielt. In diesen selbst freilich herrscht die erstaunliche Anschaulichkeit, die auch unsere Träume oft zeigen; es begegnet uns wohl, daß wir im Traum auf einem Firmenschild einen verkehrt gesetzten Buchstaben oder noch kleinere Einzelheiten bemerken, eine Fliege vielleicht, die sich einer Nebenperson auf die Nase gesetzt hat. Wenn Hebbel inspiriert war, regelte doch die innere Strenge seines Kunstverstandes den Verlauf der Visionen zu einer geordneten Folge; bei Ludwig traten hier ganz eigentlich Halluzinationen ein. Er sah einen Freund etwa über Schlangen oder durch teppichtragende Tiroler hindurchschreiten nnd hielt ihn mit einem Schreckensruf zurück. Wurde diese Neigung zum wachen Träumen nun gar durch die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand genährt, so ward er geradezu zum Spielball der eigenen Phantasie. Ganz prächtig hat er selbst geschildert, wie sich bei ihm der dichterische Prozeß vollzog — es ist die ausführlichste Schilderung dieses ewigen Geheimnisses, die wir besitzen:

> Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder, genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat . . . . Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält, und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat . . . Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein toter Buchstabe.

Das Eigentümliche hierbei ist nicht das deutliche Erschauen der Keim-Situation: das ist wohl allen Dramatikern eigen; so erblickte Lessing Nathan vor Saladin, Goethe Götz vor den Heilbronner Ratsherren und Orest von Iphigenien geheilt. Auch daß er den

Figuren direkt abfragen muß, was sie sagen, ist nicht so singulär; so sah z. B. auch der große Satiriker und Sittenzeichner Gavarni (1804—1866) komische oder charakteristische Figuren oder Gruppen zum Nachzeichnen deutlich vor sich und mußte dann oft tagelang warten, bis sie ihm die passende Legende verrieten. Vielmehr liegt das Individuelle vor allem in der außerordentlichen Schnelligkeit, mit der sich die Szenen ablösen, dann aber auch in den musikalischen und koloristischen Nebenerscheinungen. Gustav Freytag fand hierin eine Art von künstlerischem Atavismus, eine Rückkehr jener Urzeit, da für den Künstler noch alle Künste ungetrennt waren und Homer auch Werke der Schmiedekunst oder Baukunst erfand. Näher läge es wohl, hierin eine Verwandtschaft mit der Technik des Traums zu erblicken. Ein pathologisches Element liegt darin, das aber doch gleichzeitig eine allgemeinere psychologische Erklärung zuläßt: die ununterbrochene Gewöhnung, in der Betrachtung musikalischer und poetischer Gebilde zu leben; die Übung der phantastischen Reproduktionen lehrte den Geist, mit Leichtigkeit gesehene Situationen aufzuzählen und fortzuführen. Die Schnelligkeit ward nun aber zur Qual, wenn der Dichter die schwankenden Gestalten festzuhalten versuchte. Ein Plan kommt ihm in der Nacht und wächst „mit so riesiger Schnelligkeit", daß in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor ihm steht; die Gestalten wachsen „in rasender Schnelle". Die Hand kommt nicht mit; dazu drängen sich charakteristische Nebenszenen hinzu, die nur in Eile auf dem Rand angemerkt werden können. Immer mehr nimmt mit der Übung des Geistes die Eile dieses inneren Aufrollens zu, immer langsamer geht dem Kranken, dem Gelähmten, dem Kurzsichtigen, dem sein Unterleibsleiden die gebückte Stellung nicht anhaltend gestattet, die Feder. Ein furchtbarer Konflikt entsteht. Während die Feder stammelt, steigert sich die Jagd der Visionen fast bis zur Gedankenflucht. Und ist die Stimmung verloren, so ist alles verloren: was zum Leben drängte, ist dann nur noch lebloses Material.

Zu dieser wesentlich physiologischen Entwickelung kommt ein Zweites. Hebbel, sahen wir, war der Selbstkritik so gut wie unzugänglich, weil sein Dichten im wesentlichen die getreue Anwendung unumstößlicher Prinzipien war. Um so stärker mußte sein Antipode der künstlerischen Reue zugänglich sein. Je deutlicher er die Gestalten und Szenen vor sich gesehen hatte, jede mit ihrer eigenen Atmosphäre, mit Nebenwirkungen auf all unsere Sinne, wie nur

lebendige Personen sie sonst ausüben, um so leichter mußte die auf dem Papier fertig dastehende Dichtung abfallen. Er hatte noch so viel mehr gesehen, gehört, ja gefühlt, gerochen; nun stand ein blasses Abbild da. Und diese angeborene Selbstkritik ward nun noch von außen gefördert. In so vielen Punkten er sich auch mit der Zeitrichtung berührte — dem Zeitgeschmack diente er nirgends. So fehlte es nicht an kritischen Bemängelungen, an Mißerfolgen bei Verleger und Publikum. Ich weiß nun keinen hervorragenden Autor, der der Kritik so wie Ludwig entgegengekommen wäre. Während sonst die Schriftsteller fast ausnahmslos den Rezensenten als ihren Feind ansehen, betrachtete er ihn als seinen Helfer. Er bemühte sich, jedem Tadel eine Handhabe abzugewinnen, die ihm das ganze Problem lösen helfe: die Übersetzung aus der eigenen Anschauung in das Buch. Es war aber natürlich, daß auch die wohlmeinendsten und verständnisvollsten Kritiker wie Eduard Devrient und Julian Schmidt wiederholt Forderungen stellten, die seiner eigentümlichen Natur nun einmal nicht entsprachen. Auch das machte ihn unsicher. Er war immer bereit, zuzugeben: das war mein Fehler! endlich entdecke ich, wie ich es hätte machen sollen! so darf ich's nicht mehr anfangen! Aber um so gebieterischer regte sich in ihm das Bedürfnis, endlich zur Sicherheit, zu einer unumstößlichen, unfehlbaren Technik zu gelangen. Und so warf er sich schließlich mit einem gewissen Fanatismus vor dem Altar Shakespeares nieder. Hier glaubte er alles zu finden, was ihm fehlte; hier wollte er alles lernen — auch was sich nie erlernen läßt. „Das Bedürfnis, genau zu wissen, was ich wollen soll, und dies in Harmonie zu setzen mit dem, was ich können muß, brachte endlich eine große Krisis meiner ganzen Natur zuwege" (1853). Er glaubte gerettet zu sein — er war verloren.

Denn wenn es natürlich auch eine gewisse Wahlverwandtschaft war, die ihn zwang, gerade dem großen Briten sich willig zu ergeben, so waren dennoch die Individualitäten zu verschieden, als daß dies Studium der poetischen Eigenart Ludwigs hätte zum dauernden Segen gereichen können. Zunächst war das Studium selbst schon Gefahr. Von Haus aus Mittel, ward es mehr und mehr Selbstzweck. Sich bewundernd in fremde Kunst zu versenken, war diesem Dichter fast so großes Glück wie selbst zu schaffen; klagt er noch so oft, daß er nicht zur eigenen Produktion gelangt, wir haben doch oft die Empfindung, daß er sich nicht ganz ungern

von immer neuen Vorstudien aufhalten ließ. Dann aber, was die Hauptsache ist, trieb die Absicht seines Studiums ihn gerade dahin, alles zu betonen, was an Shakespeare seiner eigenen Natur nicht gemäß war. Natürlich: wo irgend der große Meister von seiner eigenen Art abwich, da sah der gläubige Jünger nun ohne weiteres einen Fehler, der ihm bis jetzt hinderlich gewesen war. Auf diese Weise entäußerte er sich der angeborenen Individualität, ohne doch irgend die des größten Genius der Weltliteratur erreichen zu können.

So zerfällt also Ludwigs Produktion in zwei Hälften. In der ersten schafft er zwar keineswegs ganz unabhängig von dem Einfluß seiner unaufhörlichen Lektüre, aber doch wesentlich aus dem Instinkt seiner eigenen subjektiven Natur heraus; in der zweiten sucht er sich an der Hand Shakespeares zu einer objektiven Technik zu erziehen.

Als den Grundzug der *älteren Periode* hat er später selbst einen „naturalistischen Tic" bezeichnet. „Der Naturalist," definiert er dann, „nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht." In diesem Sinn ist er damals Naturalist: was er gesehen, was seine Vision beglaubigt hat, das will er wiedergeben. „Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem Idealisten mehr um die Einheit." Gerade aber die Mannigfaltigkeit mußte ja dem weltfreudigen Optimisten am Herzen liegen.

Als ein Zögling der Romantik tritt Ludwig in die Literatur ein. Wie ganz „*die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen*" (1842—1843) von Hoffmanns Einfluß zeugt, wurde schon hervorgehoben; aber im Ausmalen kleiner Gesten und Grimassen geht der Schüler über den Meister noch weit hinaus. Aber fast gleichzeitig entstand auch die tiefernste Novelle „*Maria*" (1842). Mit sehr zarten Tönen wechseln in dieser psychologischen Studie realistische Einzelheiten ab, die dann in dem lustigen, unvollendeten Roman „*Aus einem alten Schulmeisterleben*" (1845—1846) die ganze Situation beherrschen.

Fast ein Jahrzehnt ruht nun die epische Produktion so gut wie völlig, um von einer fieberhaften Hast dramatischer Entwürfe verdrängt zu werden. Nahezu durch das ganze Leben Ludwigs ziehen sich Pläne zu einer „*Agnes Bernauerin*" (1835—1846, 1854—1864),

die dem Drama Hebbels in keinem Punkte geglichen hätte. Wo der grübelnde Pessimist das reinste Opfer politischer Notwendigkeit sah, suchte der nicht minder vergrübelte Optimist nach einer psychologischen Rechtfertigung des Ausgangs und irrt in dem Labyrinth der Möglichkeiten ratlos von einem „Vielleicht" zu einem „Wenn aber", um mit einem „Oder" zu einem neuem Plan überzugehen: „Das Einfachste bliebe . ." Wo für Hebbel die straffe Linie der Entwickelung alles ist, freut Ludwig sich am Detail und schwelgt in kleinen Zügen. Hatte doch selbst seinen musikalischen Kompositionen ein Kritiker wie Felix Mendelssohn einen Zug zum volkstümlich Charakteristischen nachgesagt, den der Nachklassiker „geschmacklos" fand. Aber auch Ludwig selbst irrte nicht, wenn er sich später vor dem Eigensinn einer „sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen" warnte. In diesen Entwürfen wird wirklich die „Kleinpsychologie" bis auf den Gipfel getrieben. Da kann etwa in dem „Jakobsstab", einer Dramatisierung der Hauffschen Novelle „Jud Süß", der Geldmann kein Wort sprechen, das nicht nach Habsucht riecht. Ebenso wird auch das Milieu mit kleinlichen Einzelheiten überladen; und diese zugespitzt individualisierende Zeichnung von Hintergrund und Kulissen hat Ludwig nie ganz dem großen Fresko-Stil des „Kaufmann von Venedig" oder des „Tasso" zu opfern vermocht.

Den Gipfel dieser Kleinmeisterei zeigt in glücklicher Übertragung auf episches Gebiet ein Werk, das schon an der Grenze der zweiten Periode steht: die „Heiterethei" samt ihrem Widerspiel, der Geschichte „Aus dem Regen in die Traufe" (1857). Treitschke, ein warmherziger Bewunderer Ludwigs, hat sich über die übertriebene Individualisierung der Sprechweise, über die breite Schilderung der „großen Frauen" im Dorf mit einem gewissen Entsetzen geäußert, das man dem pathetischen, immer mit Riesenstrichen stilisierenden politischen Historiker wohl nachfühlen kann; gerecht scheint mir es nicht. Nie hat Ludwig die Fülle der Gesichte unbefangener nachgezeichnet, nie glücklicher in der Camera obscura Farben und Bewegungen seiner engeren Umgebung erspäht und festgehalten. Er hat in seiner theoretischen Epoche die Dorfgeschichte als „Embryo des provinziellen historischen Romans" gewürdigt; so ist vor allem auch sein eigenes Buch zu verstehen. Nach Walter Scott und seinem amerikanischen Nachfolger Washington Irving hatte man wiederholt in Deutschland breite Landschaftsgemälde solcher Gegenden

entworfen, in denen historische und klimatische Verhältnisse besondere Eigenart begünstigten: Annette von Droste z. B. hat das versucht, Hermann Kurz und (in anderer Weise) Wilibald Alexis hatten den historischen Roman auf diesem Fundament errichtet. Ludwigs Liebe zur breiten Wirklichkeit blieb bei der Vorstufe stehen. Historische Vorgänge hatte er wohl auch einzeichnen wollen, wie jenes „Dunkelgrafen" Schicksale; schließlich ward ihm die Schilderung seiner Thüringer zum ausreichenden Hauptmotiv. Trotz und Ehrlichkeit, verhaltene Leidenschaft und Stolz sieht er als Haupteigenschaften seiner Landsleute an; wer die großen Thüringer beschaut oder die kleinen kennt, wird seine Kennerschaft loben. Aus diesen Eigenschaften also baut sich das Schicksal eines typischen Paars auf, einer prachtvollen, überkräftigen Jungfrau (so wollte Ludwig auch die Bernauerin zeichnen) und eines freilich doch ein wenig zu musterhaft geratenen Jünglings. Die Geschäftigkeit, Geschwätzigkeit, Geheimniskrämerei dieser winzigen Welt, in der die Wirtin schon eine „große Frau" trotz Maria Theresia ist, denn ihr Großvater war Bürgermeister, drängen sich zwischen die spröden und doch liebend sich zuneigenden Herzen, umspinnen sie — und können sie doch nicht bewältigen. Denn die reine Offenheit, das ehrliche Bekenntnis, der Zauber einer kraftvollen Persönlichkeit ist doch stärker. Und so dienen all diese seltsamen „spinnenden" und „schnaufenden" Originale mit ihren stehenden Redensarten und unvermeidlichen Gesten nur als Folie, von der sich die echte Menschlichkeit der Hauptfiguren abhebt. Wir geben es zu — auch im Roman droht das Schlinggewächs der kleinen Züge Handlung und Hauptgestalten zuweilen zu überspinnen. Ein wenig hätte das üppige Rankengewächs schon beschnitten werden mögen. Doch erinnert etwa die Rede, die dem trefflichen Fritz seine wohlmeinende Großmutter hält, nicht an Gottfried Kellers alles lebendig machenden Humor: „Aber was kann ein junger Bursch mit einem alten Fräle reden? Siehste, das ist, als wenn ein Franzos und ein Pariser miteinander wollten reden. Da redt der ein französisch und der andere pariserisch, und hernachen weiß keiner, was der ander eigentlich hat gewollt?" Das ist solches „närrisches Zeug" — das gut thüringische Lobwort „närrisch" gehörte zu Ludwigs Lieblingen —, über das er beim Erfinden selbst lachen mußte, das aber auch dem Leser ein behagliches Verweilen abnötigt; mit hastender Eile freilich soll man Ludwig nicht lesen. — Auch das „Wider-

spiel“ ist reich an ergötzlichen Einzelheiten, und besonders ist anzuerkennen, wie wenig die Anlage als Pendant beengend und zwängend auf die Handlung gewirkt hat.

Die gleichen Eigenheiten weisen auch die ausgeführten Dramen auf. Da ist ein kleines Lustspiel „Hanns Frei“ (1842—1843); eine Dramatisierung von Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ folgte („Die Pfarrrose“ 1845); ein Intrigenstück mit einem edlen Polen („Die Rechte des Herzens“ 1844—1845); als Vorspiel zu einem groß angelegten „Friedrich II.“ ein kräftiges kleines Seitenstück zu „Wallensteins Lager“ („Die Torgauer Heide“ 1844). Charakteristisch für all diese Stücke ist eine rasch und energisch vorschreitende Handlung, die doch über die mangelhafte psychologische Begründung nicht täuschen kann. Intrige und Voreiligkeit führen das Polenstück und die „Pfarrrose“ zu einem leicht zu vermeidenden Ende, während im „Fräulein von Scudéry“ (1848, nach E. Th. A. Hoffmanns Meisterwerk) der König als deus ex machina den Knoten durchhauen muß. Übrigens hat in dies Drama Ludwig (wie vor ihm Hoffmann selbst) etwas von seiner fast abgöttischen Verehrung der Kunst gelegt, und ganz aus der Seele sind ihm Cardillacs Worte gesprochen:

Das Schöne wird nie fertig; immer könnt' es
Noch schöner sein.

Da kommt die Revolution — Ludwig erschrickt vor der Macht der Instinkte, die die „Rechte des Herzens“ naiv anerkannt hatten. Er erinnert sich seiner eigenen Subjektivität. Er sucht nach einem Typus, der ihm den Konflikt des unbefangenen Rechtsgefühls mit dem geschriebenen Recht vergegenwärtige. Und plötzlich steht, zum Greifen deutlich, der Erbförster vor ihm, „in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: ‚So sollte man doch gleich die Bestien totschießen!‘ — ‚Recht muß doch Recht bleiben‘ und ‚Ich hab' unrecht!‘“

Der „Erbförster“ (1849) ist das charakteristische Drama Ludwigs, wie „Judith“ das typische Drama Hebbels, und bezeichnend ist auch, daß dieses im Anfang, jenes auf dem Höhepunkt der Entwickelung des Autors steht. Alle Vorzüge seiner Begabung treten hier imposant hervor: die Deutlichkeit, mit der die Hauptfiguren geschaut, die unerschöpfliche Phantasie, mit der die Reden und Situationen ausgeschmückt sind; aber auch seine Schwäche: die Willenlosigkeit, mit der er sich sozusagen der Willkür seiner Ge-

stalten hingibt, die Überladung mit kleinen Zügen, der gewaltsame Schluß. Wenn man den „Erbförster" vielfach als ein dramatisches Meisterwerk bezeichnet, so kann ich so wenig beistimmen, wie wenn Hettner es als das elendeste aller Schicksalsdramen ansah. Es ist ein Stück wie Ludwigs Leben: reich, voller gelungener Momente, überall von ernstem Streben erfüllt, aber doch nicht zu der Höhe gedeihend, die solchen Anlagen beschieden schien.

Ludwig hat in seinen Shakespearestudien wiederholt Äußerungen getan, die prophetisch auf Ibsen deuten. „Die günstigste Handlung ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen usw. scharf kontrastierter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind . . . Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen." In der Tat hätte seine natürliche Technik ihn auf die „Expositionsstücke" von der Art der „Nora" hindrängen müssen, „wo vor den Beginn der eigentlichen sichtbaren Handlung, die aber dann meist bloß in Gesprächen oder Besprechungen der Lage besteht, schon ein großer Teil der Verwickelung fällt". Denn er sah ja die Figuren schon mitten im Abrollen der Entwickelung vor sich; ja er glaubte sogar theoretisch die Forderung aussprechen zu dürfen, daß auf der Bühne (und noch mehr im Roman) die Entwickelungen der Charaktere bloß ein allmähliches Enthüllen dessen, was in den Menschen ist, nicht eine Umgestaltung bringen sollten. So wurde er dazu geführt, mit den Gestalten ähnlich zu experimentieren wie Ibsen. Dieser hat fast so ausführlich wie Ludwig bezeugt, wie ihm die Figuren aufgehen, wie er dann sich gleichsam mit ihnen zusammen einsperrt, sie Wochen, Monate verfolgt, bis er sie genau kennt — „glauben Sie", hat er einmal gesagt, „es ist keine Kleinigkeit, so acht Kerls immer im Auge zu behalten." Nun ward aber Ludwigs bewegliche Phantasie und Lebensfreude Ursache, daß er sich selten auf jene „nicht zu große Anzahl von Personen" beschränkte, ward die Schnelligkeit seiner ausmalenden Traumkraft Ursache, daß er die ständige Beobachtung der einzelnen Gestalten verlor. Darunter litt nicht bloß die Übersichtlichkeit der Handlung, sondern ihre ganze Führung. Er mußte mit einem Machtwort die unablässig sich fortrollende Offenbarung der Hauptcharaktere beenden — statt eines organischen Schlusses schrieb er einen mechanischen, er, der das Mechanische so haßte. Jener böse

„heimliche Grund" ist eine Unheilsstelle wie das Erbgewölbe in den „Rechten des Herzens"; daß der Förster seine Tochter erschießt, ist und bleibt ein gräßlicher Zufall, schlimmer als die Tötung der Leonore im „Fiesko". Mit der „Hauptgebärde" des Erbförsters haben diese traurigen Koinzidenzen nichts zu tun. „Ich habe unrecht", das mußte sein Schlußwort sein — unrecht im Kampf gegen die nun einmal vorhandenen Gesetze und Verhältnisse. Alles ist so vortrefflich angelegt: zwei Freunde, beide gute und brave Menschen, aber von entgegengesetzten Richtungen, die in Hader geraten: der Instinkt des Naturmenschen gegen die Berechnung des trotzig auf das Geschriebene pochenden Kaufmanns, als symbolisches Kampfobjekt der Wald, ein Stück freier Natur, an dessen Einfangen zu persönlichem Besitz das Volk (nach Jakob Grimms Zeugnis) sich nie ganz hat gewöhnen können. Alles konnte sich in großartigem Zuge abspielen, wie in Kleists „Michael Kohlhaas", mit dessen Helden man den Erbförster oft verglichen hat. Da kamen dem Dichter Bedenken, er wollte die Stimmung in das „Furchtbar-Erhabene" steigern, wollte einen Schluß, der den Zuschauer (fast wie in Ibsens „Wildente") in Ungewißheit läßt, ob Marie als Opfer des Zufalls oder der eigenen Absicht falle — und betrog sich gerade dadurch um die höchste Wirkung. So glänzend einzelne Gesprächsstücke, so vortrefflich die Zeichnung des alten Buchhalters ist — im ganzen muß man das Trauerspiel doch in jene in unserer Literatur nur zu lange Reihe von Dramen stellen, in denen eine prachtvolle, rund und lebendig dastehende Hauptfigur eine mißlungene Handlung decken muß — keine unrühmliche Gesellschaft immerhin, denn in diese Reihe gehört „Kabale und Liebe" so gut wie „College Crampton".

Starke Einwirkung des zunehmenden Studiums zeigt schon das nächste Werk, das letzte Drama, das Ludwig vollendete: „Die Makkabäer" (1851—1852). Liebende Kenner Ludwigs, wie Adolf Stern und August Sauer, feiern es als sein unvergänglichstes Meisterwerk. Ich fürchte, die Zukunft wird ihnen nicht ganz recht geben. Auch dies Werk ward nicht, was es werden konnte. Wirksame Motive schießen in der üppigen Saat der wechselnden Entwürfe reich auf, nehmen eins dem andern Luft und Boden, ersticken sich. Schließlich ist nicht eins zur vollen Entfaltung gelangt. Mächtig war die Hauptfigur erschaut, der große und in seiner Größe so schlichte Juda, der den Löwen wie einen Hund erwürgt und

(wie Gottfried von Bouillon) nicht König sein will, nur Diener des Herrn. Aber ihm gelingt es doch nicht, den verblendeten Fanatismus zu besiegen, mit dem das Volk am Sabbat sich abschlachten läßt; und schließlich ist nicht er der Sieger, sondern die stolze Mutter, Lea, das riesige Weib, das den Himmel niederbetet. Ganz gegen Ludwigs Absicht ist am Ende der Stolz, ja der Hochmut siegreich und vermag, was Judas edler Demut nicht gelang. Die wilde Großartigkeit Leas drückt auch auf die sanfte Güte Naemis, die nach einem älteren Entwurf fast an die erste Stelle treten sollte; so rührend auch ihre kindlich reine Freude beim Anblick Judas spricht:

Daß ich dich wieder habe, lieber Herr! —

sie verliert sich doch zuletzt in der Fülle der Personen. Schließlich geht aber, was das Schlimmste ist, das sogar verloren, was der Geschichte der Makkabäer ihren eigentlichen poetischen Wert gibt: der siegreiche Kampf eines Volkes um seinen Glauben. Statt eines geschlossenen Volkes, dem ein paar Abtrünnige nur größere Einheit geben würden, sehen wir im dritten Akt drei gleich starke Volkshaufen, von denen einer für Abfall und Unterwerfung spricht. Wie hätte Schiller den „Tell" zerstört, wenn er etwa die Männer von Unterwalden für Gehorsam gegen Österreich hätte stimmen lassen!

Groß genug ist das Drama dennoch in der Anlage wie in der Ausführung einzelner Charaktere, um reicheren Erfolg zu verdienen. Der zweite Akt ist wohl Ludwigs bedeutendste dramatische Leistung, und selbst der etwas melodramatische Ausgang dieses wie des fünften Aufzugs läßt sich aus dem gesteigerten Ton der erregten Handlung rechtfertigen. Aber wir begreifen gerade hier, wie Ludwig ins Stocken geriet, sich, wie der Adept an seinen Retorten, an die Shakespearehefte festbannte — und zu viel lernte, um je wieder, in vierzehn arbeitreichen Jahren, ein Drama zu vollenden!

Otto Ludwigs Shakespearestudium hat gewisse Punkte in der Technik des größten aller Dramatiker glänzend aufgehellt; im ganzen bleibt seine Darstellung einseitig. Sowohl in der Auswahl der ausgebeuteten Stücke wie der beleuchteten Seiten läßt der geniale Grübler sich mehr von seinem Bedürfnis leiten, als von dem Streben nach vollkommenem wissenschaftlichen Durcharbeiten des Stoffes. Was Ludwig gibt, ist weniger eine Schilderung von Shakespeares Dramaturgie, als eine Verkündigung derjenigen Ibsens und seiner Schule. Hier viel mehr als in den Dramen des großen

Briten findet sich das breit realistische, bewußt um die Hauptlinie sich herumschlängelnde Gespräch, hier die indirekte Charakteristik in strengster Durchführung, hier die sorgfältige Nüancierung des Grundtons, der Szenenstimmungen, der Einzelreden. Aber eben darin sehe ich vor allem die Bedeutung der dramaturgischen Studien Ludwigs. Deutlicher als ein anderer erkannte er, was nötig sei, damit das deutsche Drama aus dem Fahrwasser der Epigonen herauskomme — frei von der hohlen Deklamation der Schillerianer, von den leblosen Tendenzpuppen der Jungdeutschen, von der hölzernen Bretterwelt der „bühnengemäßen" Massenfabrikanten. Was er suchte, legte er in Shakespeare. Freilich blieb auch das ihm nicht verborgen, was Lessing schon ausgesprochen hatte, daß ein nationales Theater im großen Stil nationales Selbstgefühl, größere Lebensführung verlange.

Von seinen Lehren haben wenige Vorteil gezogen. Als nach seinem Tode sein Freund Heydrich die „Shakespearestudien" in nicht mustergültiger, aber verdienstvoller Weise veröffentlichte, hörte man nur eins heraus: die Opposition gegen Schiller. Der „Realist" wurde von den „Idealisten" bekämpft, die oft freilich ungerechten Angriffe des Shakespeareverehrers als ein Sakrileg ausgelegt, während man ganz andere Angriffe gegen Goethe schmunzelnd ertragen hatte. Was in Ludwigs Theorie vor allem wichtig und fruchtbar war, kam nicht zur Geltung. Gustav Freytag hat vielen jüngeren Talenten als Führer gedient, Hermann Hettner hat auf Ibsen wirken dürfen — ich wüßte nicht, wer als Schüler Otto Ludwigs zu nennen wäre.

Ihm selbst aber zerstörte das Programm die Ausführung. Balzac schildert einmal (im „Chef-d'œuvre inconnu") einen alten Maler, der ein wunderbares Gemälde durch endlose Übermalung, ausgetüftelte Verbesserungen, kleine Effekte, Lichter zuletzt in ein unverständliches Chaos verwandelt; nur ein Fuß, mit wunderbarer Kraft gemalt, sieht als Zeugnis der alten Begabung aus dem Netz der Skizzen hervor. So ging es Ludwig. Meisterhaft hat Erich Schmidt den „Scherbenberg" seiner Entwürfe geschildert, diese von immer neuen Verbesserungen, Zweifeln, Änderungen, Verweisungen bis zum Rand bedeckten Blätter voller Zurufe an sich selbst: „schlank! geradlinig! konkreter! alles viel kürzer! kompakter! einfachst! gedrängtest!" „Einem ‚Also' tritt rasch ein ‚Oder so?' auf die Versen, und ein ‚Ganz anders!' zerreißt im nächsten Heft, oft auf demselben

Blatte den bisherigen pragmatischen Nexus." Er bildet sich seine eigene Terminologie für die „Auslebe-, Puffer-, Zustands-, Handlungs-, Spielszenen"; er deutet Charaktere mit Tierbildern an, zeichnet, analysiert, verwirft. Der sonst sich der Überfülle der Gesichte kaum erwehren konnte, sucht jetzt jahrelang angestrengt nach einem passenden Stoff und gelangt dazu, wie sein Antipode Hebbel den der Mariamne, so seinerseits den der Maria Stuart und Darnleys als den „einzigen, den allein noch nicht behandelten tragischen Stoff" zu proklamieren. Er gab uns keine „Genoveva" als Gegenstück zu Hebbels, keine „Falieri" als Pendant zu Byrons, keinen „Wallenstein" (1861—1865 geplant) als Überbietung von Schillers Werk. „Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe!"

Nur ein Werk war dieser Periode noch gegönnt. Der prächtige Roman „Zwischen Himmel und Erde" (1856) ist sein reifstes und wohl trotz „Erbförster" und „Makkabäern" sein größtes Werk. Es sind wieder Charaktere aus jener Sphäre, die ihm vertraut war wie keine andere und wie keinem anderen: aus dem Kleinstadtleben Thüringens. Die engbegrenzte „Respektabilität" des kleinstädtischen Patriziers bildet die Atmosphäre der ganzen Handlung. Aber von diesem Boden erhebt sich hier ein Konflikt von tragischer Größe. Die deutsche Literatur hat nicht viel, was diesem Werk an die Seite zu stellen wäre. Wunderbar ist die Beherrschung der Sprache. Ludwig war kein Lyriker; aber hier, auf dem Höhepunkt der Handlung, erreicht er hinreißende lyrische Kraft: „Wie Orgelmusik", schrieb Paul Heyse, „in welche sich vom Chor herunter Posaunen mischen, durchdröhnte mich's feierlich und gewaltsam und melodisch zugleich. Dergleichen ist wohl in Prosa nie erschaffen worden." Jene Szene, in der Apollonius die glücklich erregte, schwärmende lachende, weinende Christiane in seinen Armen findet, oder die, in der der Vater an dem ungeratenen Sohne das Gericht vollziehen will, stehen der berühmten Dachdeckerszene an Kraft und Kunstvollendung kaum nach. Meisterhaft ist die Handlung geführt; oft hat man es mit Recht bewundert, wie „der pedantisch-ängstliche Apollonius vor dem Schlafengehen das Licht emporhebt, um zu sehen, ob er beim Putzen nicht ein Fünkchen habe wegspritzen lassen, und damit den Lichtschein durch eine Spalte in die Scheune wirft, in der sein Bruder das Seil durchschneidet, um ihm dadurch den Tod zu bereiten." Vor allem aber: die unablässige Schulung an Shakespeare, die dem Dramatiker verhängnisvoll ward, ist merk-

würdigerweise dem Epiker zum Segen gediehen. Hier hat er die Überfülle kleiner individueller Einzelzüge abgeschnitten, die die „Heiterethei" überzog; hier hat er es aufgegeben, für jede sprechende Figur gleichsam das Gesicht in andere Falten zu legen und den Sprechton mimisch nachzuahmen. Ruhig, ernst schreitet die Erzählung fort, von kleinen Aufhaltspunkten wirkungsvoll unterbrochen: „Diese vier Menschen, in all ihrer Verschiedenheit in einen Lebensknoten verknüpft, den eine Schuld verzehrt! Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Hause mit den grünen Läden?"

Auch diesem Werk ist die Lesewelt noch nicht ganz und die Kritik nur zum Teil gerecht geworden. Zu ausschließlich hat man die Kleinmalerei bewundert, die Schilderung von Handwerk und Handwerkszeug, wie die der feinsten Seelenregungen; wie geschlossen, wie ganz aus einem Guß sich dies Wunderwerk inmitten der zerfließenden oder zusammengestopften Romanproduktion Deutschlands ausnimmt, das haben wenige gewürdigt. Der Erfolg war groß, aber er blieb äußerlich; zu einer vollen Anerkennung der ganzen Dichterpersönlichkeit arbeiteten sich die wenigsten durch. Wäre das aber selbst der Fall gewesen — es hätte Ludwig schwerlich gerettet. Zu leidenschaftlich hatte er sich auf die dramatische Tätigkeit geworfen: die epische Arbeit war ihm nur störende Unterbrechung seiner dramaturgischen Alchemie. Hier noch einmal ein großer Erfolg — vielleicht hätte dann sich sein Leben nicht so rasch und in gewissem Sinne doch unfruchtbar verzehrt. So blieb er im Unsicheren. Es fehlte dem bescheidenen Mann nicht an Selbstbewußtsein; die paar ernst Strebenden in einer Zeit voll Halbheiten hat er immer für seinesgleichen gehalten: Auerbach, Freytag, Gottfried Keller, auch trotz aller Antipathie Hebbel; für die literarischen Fabrikarbeiter hat er immer nur Verachtung gehabt. Aber es fehlte ihm der Mut, sein Streben als solches gelten zu lassen; zu ängstlich prüfte er die Resultate, verglich er seine Arbeit mit der der Größten. Und so reicht keine seiner Schöpfungen an das Vermächtnis heran, das er mit seiner Persönlichkeit uns hinterließ. Reiner hat kein Künstler seinen Idealen gelebt; ehrlicher kein Dichter sein ästhetisches Ziel allein verfolgt; achtloser ist niemand an den Verlockungen des Tages und aller Tage vorbeigeschritten. Idealismus im höchsten Sinne — das ist der „Generalnenner" dieses Realisten.

Siebentes Kapitel

Freude an der Fülle des Daseins

Fast durchweg standen die literarischen Vertreter des Volkstums zu den Männern der „Bewegungsliteratur" im Gegensatz. Mit einer Bekämpfung des Jungen Deutschlands trat Auerbach auf den Plan; O. Ludwig haßte die Jungdeutschen; und selbst Männer, die eine innere Verbindung beider Gruppen bedeuteten, wie Alexis und Hermann Kurz, haben persönlich nur zu der einen Beziehungen unterhalten. Dennoch gehören beide zusammen: in der Freude an der Wirklichkeit treffen sie sich, nur daß die einen mehr die abstrakte Realität selbst meinen, die andern ihre realen Träger: das Volk, die Stände.

Eins ist all diesen Schriftstellern gemein: die lebhafte Freude an der Fülle der Dinge, an der wiederentdeckten Natur. Dieses Moment sahen wir auftauchen, zu immer größerer Stärke sich emporringen — jetzt herrscht es unbedingt. Mörike und Stifter versenken sich andachtsvoll in das Spiel der Elementargeister, in den Bau der Gräser und die Reflexe der Sonne auf den Steinen; bei Wienbarg und Gutzkow nimmt dieselbe Lust an der Existenz den Charakter einer realistischen Verherrlichung des bunten Menschenlebens in seinen wechselnden Gestaltungen an. Hieraus erwächst bei Gutzkow (in Nachahmung fremder Muster) der „Roman des Nebeneinander" und hieraus bei Julian Schmidt die eigentümliche Technik seiner Literaturgeschichte, die synchronistisch die ganze Menge gleichzeitiger Erscheinungen zu überblicken sucht, wo frühere Literaturhistoriker alles auf den dünnen Faden einer fortlaufenden Schnur zogen. Ganz ebenso freut sich die bildende Kunst, breite Massen zu veranschaulichen: Ernst Rietschel (1804—1861) versammelt die Helden der Reformation um sein Luther-Standbild in Worms, wie Kaulbach (1805—1874) sie auf den Wandgemälden des Berliner Museums vereinigt; und sogar der alte Meister Rauch (1777—1857) geriet unter den Einfluß dieser Richtung und seines Lieblingsschülers Rietschel und ließ seinen alten Fritz auf dem Berliner Denkmal Parade über alle berühmten Preußen der friederizianischen Zeit abhalten. Wie weit sie auch auseinandergehen, dies ist ihr allgemeiner Ruf:

Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
Entwinden tausend Keime sich

und jubelnd sagen sie, was Mephistopheles grimmig ausspricht: „Und immer zirkuliert ein neues frisches Blut!"

Leben um jeden Preis! verkünden Dichter und Philosophen. Da ist Julius Mosen (1803—1867) aus Marieney im sächsischen Vogtland ein prächtiges Beispiel. Zwar die einst berühmten „Letzten zehn Mann vom vierten Regiment" sind uns heut nur noch ein interessantes Denkmal der Polenschwärmerei, aber nicht vielen Dichtern sind zwei so einfach kräftige und im besten Volkston gehaltene Balladen wie „Andreas Hofer" und „Der Trompeter an der Katzbach" gelungen. Daneben behandelte er in drei charakteristischen Werken den Kampf zwischen Sinnenlust und Idealismus: „Georg Venlot", eine Novelle mit Arabesken, „Ritter Wahn", (beide 1831), „Ahasver" (1838). Es ist ein uraltes Thema — neu ist, wie Mosen den Streit löst. Im „Venlot" ist es der Teufel, der die Abkehr vom Leben, die Abtötung, die Hinwendung zu dem „Nirwana" der Buddhisten und Schopenhauers predigt. Im „Ritter Wahn" begehrt der Mensch, der sich in den Himmel hineingekämpft hat, noch einmal zurück zu der Erde; und Ahasver selbst, der so oft verzweifelt hat, ruft der Natur zu:

O Mutter aller Wesen, täusch' mich wieder,
Wie du dich täuschest, singe mir und dir
Leis wieder vor die alten Wiegenlieder!

Ritter Wahn, die nach unsterblichem Leben in Gott ringende Seele, und sein Gegenbild Ahasver, die „in irdischem Dasein befangene Menschennatur" — einig sind sie in dem leidenschaftlichen Durst nach Leben, in dem Preislied auf die Existenz!

Es ist die neue Freude an der Fülle des Daseins, die aus Mosens philosophischen Dichtungen jauchzt. Noch triumphierender verkündete sie Ludwig Feuerbach — trotz Schopenhauer wohl der bedeutendste Stilist unter den Weltweisen vor Nietzsche.

Ludwig Feuerbach (1804—1872) gehört einer Familie an, in der die Talente fast zu reich und gedrängt wuchsen, so daß die beständige geistige Anspannung in dem letzten berühmten Sohn des Hauses, dem Maler Anselm Feuerbach, zu nervöser Überreizung führte. Der Philosoph aber hatte von der kräftigen, gesunden Art seines Vaters, des gefeierten Kriminalisten Anselm Feuerbach, mehr als von der Schwächlichkeit des Mathematikers Karl und der Reiz-

barkeit des Archäologen Anselm (1798—1851), der wenigstens durch ein Werk den „Vatikanischen Apollo“ (1833), sich auch in die Tafeln der deutschen Literaturgeschichte eingeschrieben hat: es bringt in reiner Sprache ästhetische Auffassungen von einer Feinheit und Tiefe, die das Buch mit dem „Vermächtnis“ seines berühmten Sohnes, des Malers, wohl vergleichen lassen. — Ludwig Feuerbach begann (wie D. Fr. Strauß und F. Th. Vischer) als Theolog und empfing von Schleiermacher nachhaltige Eindrücke. Aber schon der einundzwanzigjährige Jüngling gab die Theologie als eine „überstiegene Bildungsstufe“ auf und hat von da rastlos mit ganzer Seele der philosophischen Forschung angehört. Seit Spinoza hat kein bedeutender Philosoph so ausschließlich wie er nur dieser Aufgabe gelebt. Doziert hat er nur vorübergehend in Erlangen (1828—1836, mit größeren Pausen), und später in Heidelberg. Dann ließ er sich in der Heimat seiner Gattin, in Bruckberg bei Ansbach, nieder, wo er in völliger Zurückgezogenheit lebte, in den Wäldern umherstreifte und abends in der Schloßwirtschaft mit Handwerkern und Bauern gemütlich plauderte. Die Revolution, an der er zwar keinerlei politischen Anteil nahm, zog ihn noch einmal (1848—1849) nach Heidelberg auf das Katheder; damals ward Gottfried Keller sein begeisterter Schüler. Plötzlich brach über diese philosophisch-weltferne Existenz, die theologische Polemik und politische Aufregung nie in ihrer Heiterkeit hatten stören können, soziale Not herein durch den Bankerott einer Fabrik, an der seine Gattin beteiligt war (1854); zuletzt kam dem Bedrängten die deutsche Schillerstiftung und die Unterstützung eines unbekannten Gönners zu Hilfe, so daß er dann, erlöst von der Sorge, die letzten Jahre verbringen konnte.

Der schöne Mann mit dem prachtvollen, fächerförmigen Bart war der glühendste und feurigste Prophet der großen Lust am Leben. Man kennt ihn fast nur als den Kämpfer, der in seinen „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ (1830) trotzig ausgerufen: „Der Mensch ist der Schuster, und die Erde sein Leisten!“ und in seinem „Wesen des Christentums“ (1841) den übernatürlichen Gott für eine Menschenschöpfung erklärte; alle Philosophie und alle Theologie wollten seine „Grundsätze der Philosophie der Zukunft“ (1843) in Anthropologie auflösen. Aber so bedeutsam auch sein Kampf gegen die „logischen Spiele“ der Philosophen und gegen die Halbgläubigkeit jener Theologen, die „zu glauben glaubten“,

für die geistige Entwickelung Deutschlands gewesen sein mag — bedeutsamer erscheint uns seine positive Lehre. Zwar mag man wohl von ihm sagen, was er von dem berühmten französischen Skeptiker Bayle gesagt hat: er ist da positiv, wo er negativ ist. Er bekämpfte die Staatskirche und die offizielle Philosophie, weil sie die freie Entwickelung der Weltanschauung hindern und den freien Genuß der Realität. Denn er liebt alles Wirkliche, und das Wirkliche ist ihm das Sinnlich-Wahrnehmbare, Sinnlich-Genießbare. „Die alte Philosophie gestand die Wahrheit der Sinnlichkeit ein, aber nur versteckt, nur unbewußt und widerwillig — die neue Philosophie dagegen anerkennt die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtsein."

Es ist also keineswegs nur polemisch gemeint, wenn Feuerbach alle Religion in Anthropologie auflösen, überall Dogmen und Riten als historisch-lokal bedingt nachweisen will, wenn ihm die Götter und der christliche Gott selbst nur Verkörperungen der menschlichen Furcht sind. Vielmehr gilt all sein beredtes Predigen, der Feuerstrom seiner philosophischen Agitation der Verherrlichung des Lebendigen. Nicht die Götter will er erniedrigen — die Menschen will er verherrlichen. Und so spricht er auch direkt und positiv das große Schlagwort der Zeit aus: „Das Charakteristische des modernen Zeitalters überhaupt ist, daß in ihm der Mensch als Mensch, die Person als Person und damit das einzelne menschliche Individuum für sich selber in seiner Individualität sich als göttlich und unendlich erfaßte." Und diese große neue Entdeckung: das Individuum, der Einzelne — sie erfüllt sein ganzes Leben mit Begeisterung. Er hat die mit ein paar abstrakten Figuren bemalten Schirme vom Fenster weggeschoben und sieht nun entzückt hinein in die Natur. Alles individualisiert sich ihm. Die Abstraktion „Wasser" verdeckt ihm nun nicht mehr die tausend Gestalten des Meeres, der Ströme, der Bäche, der Teiche, Wasserfälle, des Regens, Schnees und Eises; die unendliche Kette der Ursachen wird ihm zu einem belebten Spiel unaufhörlich sich ablösender Einzelfälle. Und so weit geht seine Liebe zu diesem bunten Spiel der Natur, daß er um des Lebens willen den Tod liebt. Er liebt ihn, er feiert ihn mit begeisterten Worten wie Goethe im „Prometheus", wie Novalis in den „Hymnen": „O Tod! ich kann mich nicht loswinden von der süßen Betrachtung deines sanften, mit meinem Wesen so innig verschmolzenen Wesens!" Er preist

den Tod, weil er ein Teil des Lebens ist, weil er der vollendende Moment ist. So kommt auch hier der Momentkultus dieser Epoche zur Geltung. Und aus dieser Auffassung des Todes heraus wendet er sich mit schneidender Herbheit gegen die Unsterblichkeitslehre, für die der Tod „nur ein Ort zum Kleiderwechseln" sei, das Sterben „nur das Schnedderengdeng eines Postillons, der die nächste Station ankündigt". Der Tod soll ein einzig dastehender, abschließender Moment sein, dessen Großartigkeit kein Jenseits herabdrückt. Der Tod ist das letzte und höchste Recht des Lebenden.

Ludwig Feuerbach ist ein Meister der Rede, weil er ganz erfüllt ist von seinem Evangelium. Die Romantik hat auf ihn stark gewirkt, daneben ihr Todfeind: die Aufklärung. Lichtenberg neben Schelling, Bayle neben Schleiermacher sind seine Meister. Aber auch das ist so paradox nicht, wie es klingt. All diesen Männern ist eins gemein: die Freude an der Gegenwart. Die naive Lust, mit der die Aufklärer rufen, es sei eine Freude zu leben in dieser Zeit der Vernunft und Menschenliebe, ist allerdings weit entfernt von dem raffinierten Wollustgefühl, das der romantische Dichter im Moment des Dichtens und Schreibens empfindet — aber die Freude an einem wirklichen, individuellen Zustand ward doch hier wie dort gefühlt. Und beide Male empfand Feuerbach voll mit, der leidenschaftlichste Optimist in diesem pessimistischen Zeitpunkt.

Am naivsten spricht sich diese Lebenslust bei jenen beiden Schwaben aus, die freilich, obwohl Jugendfreunde, recht verschiedene Wege gingen. Wilhelm Waiblinger (1804—1830) ist ein Sohn der alten Reichsstadt Heilbronn. Der Drang, ein romantisches Leben zu führen, trat früh hervor, wie seine anmutig erzählten Jugenderinnerungen zeigen: harmlos in kecken Wanderfahrten ins Blaue hinein, verhängnisvoller in dunkeln Liebesabenteuern. Aber alles war ihm nur Behelf und Vorbereitung, bis er nach Italien kam. Seit 1826 blieb er dort und lebte in Rom abenteuerlich genug, in zerlumptem Rock und verwildertem Haar, aber glücklich wie ein königlicher Bettler, entzückt von allem, was er sah, und gleichgültig gegen den Spott der Fremden. Eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Unsterblichkeit fand in der günstigen Aufnahme seiner ersten Lieder und Erzählungen Nahrung; sein Geniekultus schreckte so wenig wie Stieglitz' Nervosität treue Freunde zurück, zumal er wirklich liebenswürdig war; aber dauernd ihm zu helfen

waren sie nicht imstande. So ward auch dieser begabte Lyriker und witzige Humorist, wie so viele „Epigonen", „mehr Objekt der Poesie als Dichter". Der eitle, dem undankbaren Deutschland feindliche Nachahmer Byrons und Hölderlins dichtete sein Leben zu einer Eichendorffschen Novelle um; und bei aller Bedrängnis, bei körperlichen Leiden und versagender Kraft war sein Glück an der schönen Natur, seine Freude an jeder malerischen Geste einer Sizilianerin, sein Behagen an dem Klang der Sprache selbst stark genug, um ihn zu entschädigen für alles, was ihm fehlte. Noch auf dem Totenbett sang und predigte er italienisch und schrieb in die Heimat die Abschiedsworte: „Lebet wohl, geliebte Eltern! Ich sterbe auf römischem Boden." Seine Dichtungen erfreuen durch reine Form, durch Wohlklang und Heiterkeit; aber es fehlt ihnen der spezifische Gehalt, auch das Eigenste (außer den Satiren) klingt übersetzt.

Individuell dagegen in jeder Zeile war das eigenwilligste der schwäbischen Originale, Eduard Mörike (1804—1875). Der Pfarrer von Kleversulzbach bei Heilbronn war keine poetische Erscheinung wie der „Räuberhauptmann" Stieglitz oder der zerlumpte Vagant Waiblinger; vielmehr ruht auf dem bartlosen, etwas weichlichen und fleischigen Gesicht, auf dem Bild des Mannes mit engem Zylinder und Regenschirm (wie ihn eine unübertreffliche Silhouette von Konewka darstellt) der volle Abglanz jenes romantischen Philisteriums, das Justinus Kerners Familienleben oder Schwabs ganze Haltung so anmutend verklärt. Er hat sich auch nicht in „Ideenkrämpfen" mit Projekten herumgeschlagen, die er nicht ausführen konnte, sondern erst behaglich und leicht produziert und später ohne Kummer geschwiegen. Und doch war gerade er der echteste Dichter dieses Zeitraums, vielleicht kein so großes Talent wie Lenau, aber ein reineres. Erlebt hat er nicht viel: er wuchs in Ludwigsburg (wo er am 8. September 1804 geboren wurde) unter Freunden auf, die mit ihm gemeinschaftlich Traumstädte erbauten und sich in einer erfundenen Sprache unterhielten, studierte Theologie und erhielt nach verschiedenen ländlichen Vikariaten die Pfarrei in Kleversulzbach (1834), die er nach neun Jahren niederlegte. 1851 siedelte er nach Stuttgart über und schloß, siebenundvierzig Jahre alt, eine (bald wieder geschiedene) Ehe, der zwei Töchter entsproßten. Nach 1856 erschienen nur noch vereinzelte Gedichte von dem in den dreißiger Jahren sehr produktiven Dichter.

Am 4. Juni 1875 ist er nach schweren Leiden, die liebevolle Fürsorge erleichterte, gestorben.

Wie diesem idyllischen Leben äußerlich jeder Sturm erspart blieb, heftige Erschütterungen der ganzen Existenz, wie Vischer und Strauß sie durchzumachen hatten, fern blieben, so ist auch sein inneres Leben von allen heftigen Katastrophen verschont worden. Es lag nicht etwa daran, daß er mit kühler Vornehmheit oberhalb der Welt gethront hätte, wie etwa Wilhelm von Humboldt; er war weichherzig, ein frommer Christ, ein warmer Patriot, er lebte mit und in seinen Freunden, und herzliches Spiel mit Kindern war ihm unentbehrlicher Sonnenschein. Aber er gehörte zu jenen Naturen, in deren Nähe jede heftige Bewegung sich zu weicher Schönheit abtönt, deren innere Harmonie alles sich angleicht, was in ihren Lebenskreis kommt. Der Poesie, der er ganz und gar angehörte — denn bei allem spielenden Anschein war er ein so ernster Künstler wie nur je einer —, sie war für ihn nur ein Bestandteil einer allgemeineren Kunst: der Kunst, die Sehnsucht aller Dinge nach Schönheit zu erfüllen. „Ist denn Kunst", heißt es in seinem Roman, „etwas anderes, als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt?" Aber die „wir", denen die Kunst erfüllen soll, was sie begehren, sind nicht bloß die Menschen: seiner naturfrommen Seele haben auch die Dinge begehrendes, forderndes Gefühl. Die Lampe, die Uhr, das Kinderspielzeug begehren sich mit einem schön geformten Wort auszusprechen, und er tut ihnen ihren Willen; oder er gehorcht auch dem Drang, selbst anmutige Formen herauszubilden, er sitzt an der Drechselbank, dreht Vasen, gräbt in das Grabkreuz für Schillers Mutter, die auf dem Friedhof neben der seinen ruht, selbst die Inschrift ein. Diese gesunde Lust, das Formen und Bilden auch an greifbarem Stoff zu versuchen, lag wohl in der Zeit; so hat auch der große Philolog Fr. W. Ritschl (1806—1876) gedrechselt, und die Freude am kunstgewerblichen Treiben übte Mörikes Freund Schwind gern auch an Pfeifenköpfen und ähnlichen Entwürfen. Aber bei Mörike ist diese Liebhaberei kein Nebenwerk, wie denn überhaupt in seiner glücklichen Natur eins in das andere greift, ergänzend und helfend. Er ist überhaupt ein „Boßler", wie man in Süddeutschland sagt, voll Freude am Herrichten kleiner Kunstwerke jeder Art; unerschöpflich ist er in Gelegenheitsgedichten, die jenen liebenswürdigen Charakter sorgfältig bedachter Zwecklosigkeit tragen,

der weibliche Handarbeiten zu schmücken pflegt. Immer wieder muß man seine herrlichen Verse auf eine Lampe zitieren, die seine eigene Art unvergleichlich charakterisieren:

Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dieselbe Gabe aber, aus jeder von anderen kaum beachteten Kleinigkeit ein Kunstwerk zu gestalten, selig in ihm selbst, verleiht auch den vollendeten Gedichten und größeren Schöpfungen Mörikes ihren Zauber. Er ist ein Lyriker von solcher Unmittelbarkeit, von so fleckenloser Schlichtheit, in jeder Linie ganz unter dem liebevollen Bann einer goldenen Notwendigkeit, so zart und so melodisch, daß hierin nur Eichendorff ihm verglichen werden kann. Von seinen Versen gilt Gottfrieds von Straßburg Lob der Verse Hartmanns von Aue: wie lauter und wie rein sind seine kristallenen Worte! sittig kommen sie an uns heran, schmiegen sich an uns und werden jedem offenen Sinn lieb. Und der Lyriker, der den Ton des Volksliedes traf wie kaum noch einer, der das „Verlassene Mägdlein" schuf („Früh, wann die Hähne krähn") und „Schön Rohtraut", er ist zugleich ein Meister der Erzählungskunst wie jener Hartmann und wie Eichendorff, der Schöpfer der lyrischen Novelle, in der Theodor Storm und Paul Heyse den Spuren des von ihnen hochverehrten Meisters folgten. Seine Novellen und vor allem jene unvergleichliche Perle „Mozart auf der Reise nach Prag" (1856) zeigen eine nahe Verwandtschaft mit den Erzählungen Eichendorffs; aber er ist breiter, seine Behaglichkeit erinnert von fern an die altmodisch-heimische Umständlichkeit der Erzählungen eines J. J. Engel, eines Zschokke, nur daß das Zöpfchen ihn noch liebenswürdiger kleidet. Seine Ironie ist etwas pastoraler, pädagogischer, seine Zeichnung aber viel bestimmter, seine Erfindung unendlich reicher als bei jenen Vorgängern. Anmutig dringt die Freude am Kunstgewerbe auch in seine epischen Dichtungen: wie Gottfried Keller liebt er es, allerlei Wunder der Kleinkunst zu beschreiben. Behaglich ist auch sein Stil an solchen Stellen, die es irgend vertragen: will er Mozarts Reisewagen beschreiben, so baut er Sätze von so wohnlicher Schwerfälligkeit, wie der alte Wagen selbst. Völlig steht er auf dem Standpunkt der alten Erzähler, daß der Epiker über sein Wissen niemandem Rechenschaft schuldet: fällt ihm

plötzlich etwas ein, so hat niemand zu fragen, woher er es hat; und er darf Arabesken einflechten, wo es ihm gefällt. Auf jener Fahrt Mozarts ereignet sich ein kleines Unheil: ein Flacon mit kostbarem Riechwasser ist aufgegangen. Jeder neuere Erzähler, selbst vor Spielhagens strenger Schullehre, hätte erst den ganzen Wagen nach der Ursache des plötzlich sich verbreitenden Wohlgeruchs durchsuchen lassen: Mörike vermeldet einfach, was geschehen war. Woher es die Reisenden erfahren, ist ihre Sache.

Aber auch sein großer Roman „Maler Nolten" (1832), das erste Werk, das von ihm erschien, und das größte — 1838 folgten die Gedichte, 1839 Erzählungen, 1840 eine Blumenlese fremder und vortrefflicher eigener Übersetzungen klassischer Poesie, 1846 die „Idylle vom Bodensee" — auch dies höchst merkwürdige Denkmal der schwäbisch-klassizistischen Romantik besitzt einen zauberhaften Reiz. Kunstfehler hat es genug, und die liebenswürdigsten: der Dichter verweilt sich in freundlicher Betrachtung seiner Lieblinge, erzählt und spielt seinen Figuren wie wirklichen Gästen, wie seinen lieben Kindern Schattenspiele und Dramen vor, die den Gang der Handlung am unrechten Ort aufhalten, begleitet die Sterbenden fast zu predigerhaft wohlwollend auf ihren letzten Gang. Dennoch ist der „Maler Nolten" ein köstliches Geschenk an alle, die Zeit haben zum Lesen. Eine gewisse pädagogische Tendenz durchwaltet auch dies Werk. Die reine Einfachheit ländlicher Naturen wird der Überfeinerung der Stadt- und Hofkreise in einer Weise gegenübergestellt, die an Goldsmiths „Vikar von Wakefield" erinnert — kann ja doch auch Mr. Primrose selbst, der englische Landprediger, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Pfarrer von Kleversulzbach nicht verleugnen.

In der Komposition und der Psychologie steht der Roman denen der Epigonen nahe. Auch die Beimischung der „romantischen" Elemente ist in der Art „Wilhelm Meisters" und seiner Nachfolger gehalten: eine wahrsagende Zigeunerin spricht verhängnisvolle Worte, geheimnisvolle Verwandtschaften greifen in das helle Leben düster hinein, das Schauspiel im Roman und die Gespräche über Kunst fehlen nicht. Und dennoch ist es ein Werk, wie Eichendorff oder Immermann, wie Tieck selbst es nie hätte schaffen können — auch wie es jetzt vorliegt, nachdem eine unvollendete Umarbeitung der ersten Fassung bei großen Besserungen keine volle Einheitlichkeit herstellen konnte. Die ungemeine Klarheit der zart gezeichneten

Bilder (wie etwa der wundervollen Winterfahrt im ersten Teil), die melodische Abstimmung der Figuren von der edlen Konstanze bis zu der lieblichen Agnes und von dem schneidend scharfen Schauspieler bis zu dem weichen Träumer Nolten — das hat bei ihnen nicht seinesgleichen. Gewiß ist der Roman viel zu lyrisch und auch der Abschluß mit dem Dreiklang Wahnsinn, Blindheit und Verzweiflung ist mehr dem Bedürfnis nach einem musikalisch stark wirkenden Schlußakkord entsprungen als der Anlage der Handlung und der Charaktere. Aber — wir leben hier eben nicht in unserer Welt. Trotz aller kräftigen Einzelbeobachtung, trotz allen sogar realistischen Details selbst in den phantastischen Märchen bleibt Mörikes Welt immer eine lyrische, in der eigene Gesetze gelten, musikalische möchte ich sagen, die stärker sind als Psychologie und epische Logik. Denn Mörike ist in letztem Grunde ein mythologischer Dichter. Hierin liegt die Eigenart wie seiner Epik so seiner Lyrik. Ganz einzig steht er hierin — trotz Lenau — in seiner Zeit, und nur den Engländer Keats (1795—1820) mag man ihm vergleichen. Keats teilt mit unserem schwäbischen Hellenen die doppelte Begeisterung für national-volkstümliche Sage und für antike Formenstrenge. Sein berühmtes Gedicht auf eine griechische Urne bildet zu Mörikes Strophe auf eine Lampe das Gegenstück; und ganz und gar hätte Mörike die Worte wiederholen können, die Keats beim Betrachten der musizierenden Figuren auf einer Urne spricht; „Süß sind Melodien, die wir hören, süßer, die wir nicht vernehmen.“

Denn hier gerade liegt Mörikes wunderbarste Kraft: Melodien zu hören, die wir nicht vernehmen, Bewegungen zu sehen, die in den stillen Gliedern schlummern. Er sieht auf der Ecke einer Landkarte einen Baum und ein paar Figuren gezeichnet — und die Äste werden lebendig und die Figuren feiern ein Fest. So entstand den alten Völkern die ganze Fülle der Elfen und Nixen und anderer Elementargeister. Und ganz unerschöpflich ist er in der so recht mythologischen Kunst, die Bewegungen sogar der vom Ton bewegten Luft uns sichtbar zu machen. Er führt Th. Storm an die Wiege des schlafenden Töchterleins und deutet auf zwei Rotkehlchen, die im Bauer vor dem Fenster standen: „Richtige Gold- und Silberfäde ziehe sie heraus; sie singe so leise, sie wolle das Kind nit wecke.“ Mörike lebte ganz in der Musik, vor allem in ihrer häuslichen Übung, auch hierin ein rechter Nachfahr Martin

Luthers, von dem er mütterlicherseits abstammte; sein Liebling war, wie man wohl begreift, Mozart, während all die Stürmer, Lenau wie die Gräfin Hahn, für Beethoven schwärmten. Und wie die Alten eine unhörbare Harmonie der Sphären träumten, so dichtet er Musik in alle Natur hinein. So ward den Alten die dumpfe Waldesstille zum hörbaren Lachen des Pan. Auch hier gilt für ihn das Wort, das er zu seinem Maler Nolten sprechen läßt:

> Wie gern erkannte ich es an, daß deiner Kunst von seiten der Romantik, die dir nun einmal im Blute sitzt, kein Schaden erwachse. Du hast ein für allemal die Blume der Alten rein vom schönschlanken Stengel abgepflückt, sie blüht dir unverwelklich am Busen und mischt ihren stärkenden Geruch in deine Phantasie; du magst nun schaffen, was du willst, nichts Ungesundes, nichts Verzwicktes wird von dir aufgehen.

Das Grausige scheut auch er nicht, so in der düstern Erzählung „Lucie Gelmeroth", die doch versöhnlich schließt wie das unheimliche Märchen „Die Hand der Jezerte". Aber lieber noch schafft sein Geist, wie der des Volkes, heiter spielende Sagen und Märchen von harmlosen Dämonen, von bösen Fischern und dummen Riesen. Er führte diese Gestalten gern in das wirkliche Leben ein, erzählte von dem pedantisch-philiströsen „Herrn Sicheré" Anekdoten wie von lebenden Personen, und dessen Umwandlung in den riesenhaften Sichern Mann bildet eine zweite mythologische Schicht über der ersten. Nie aber läßt er wie Brentano seiner Phantasie die Zügel schießen; die Gestalten bleiben klar, möglich im mythologischen Sinne, lebendig. Denn auch hier übte er die Gabe des Maßes, die das schöne Gebet preist:

> Wolleſt mit Freuden
> Und wollteſt mit Leiden
> Mich nicht überschütten!
> Doch in der Mitten
> Liegt holdes Bescheiden.

Ein Mann des Maßes und des Bescheidens ist auch Adalbert Stifter (1805—1868). Aber er war kein Sonntagskind wie Eduard Mörike; ihm ergänzten sich die Dinge nicht zu poetischer Vollkommenheit. Stifter erblickt nur, was wir alle sehen. Er sieht es klarer, zeichnet es bestimmter ab; doch er bleibt Prosaiker. Er ist ein Meister der Beschreibung; zu beseelen weiß er nicht. Wie auf altmodischen Bildchen stehen die Menschen vor uns „in treu altfränkischen Trachten" (wie Johannes Schlaf sagt), „alle äußerlich und innerlich sauber, keusch, jungfräulich, mit gesunden Wangen

und hellen biederen Augen, eine durchweg musterhafte Menschheit, gut bürgerlich und immer von etwas philiströser Korrektheit in ihrer Lebensführung."

Stifter ist durchaus eine Schulmeisternatur; daß er sich aus vulkanischer Ursprünglichkeit zur Ruhe erst erzogen habe, vermag ich seinem ausgezeichneten Biographen Sauer nicht zuzugeben. Den Sohn des Leinwebers und Flachshändlers zu Oberplan im Böhmerwald trieb frühzeitig die Natur zum Lernen, zum Sammeln und Ordnen; daß er aber dennoch nicht, wie etwa Goethe, zum Forscher berufen war, zeigt sich in der frühen Neigung, auszusuchen: glänzende Steine trägt er zusammen, nicht Steine jeder Art. So bleibt es bei Stifter: er verehrt und bewundert die Natur — aber mit Auswahl. Er wird nie intim mit der Natur, so viel er sich auch mit ihr beschäftigt; und ebenso bleibt sie ihm gegenüber reserviert. Die geheimsten Reize zeigt sie wohl den Augen Mörikes, den glühenden Sinnen Annettens — ihm doch immer nur die Oberfläche. Die prüft und beschreibt er dann aufs sorgfältigste. Er geht durch den Böhmerwald, den einzigen Forst Europas, der noch Stücke von echtem „Urwald" aufweist, doch mehr mit den Blicken des inspizierenden Schulrats, als mit Goethes anbetender oder Anastasius Grüns jubelnder Naturfrömmigkeit; dann ruft er einen Baumstamm auf, einen Bergkristall, einen Talwinkel und überhört sie genau, und nichts darf ausgelassen werden. Mit den Jahren steigert sich die Pedanterie. Er blieb in seinem Beruf: erst Hauslehrer in Wiener Adelsfamilien, später (1850) Schulrat. Seine Frau war ihm in liebender Verehrung unbedingt ergeben; Kinder besaß er nicht, und eine Pflegetochter verlor er durch Selbstmord. Sein Verleger hängt mit bewundernder Freundschaft an ihm; das erste Werk, die „Studien" (1844—1850), hat sofort großen Erfolg, den die „Bunten Steine" (1853) teilen. Was Wunder, daß der von früh auf einseitig beanlagte Mann immer stärker seine Eigenarten ausbildete? Seine Art, das Gespräch für sich allein zu monopolisieren, war zuletzt so bekannt wie die gesellschaftlichen Monologe seines Gegenparts Hebbel; die unleidliche Breite, mit der er Bekannten einen neuen Schreibtisch beschrieb, machte ihn aber fast gefürchtet, während Hebbels Regen von Aphorismen gesucht ward. Er schreibt dann in seinen letzten Werken, dem „Nachsommer" (1857) und dem „Witiko" (1864—1867), wie ein Lehrer, der Schülern diktiert und sie dabei gleichzeitig an Ge-

duld gewöhnen will: „Witiko ging einige Male in dem Gemache hin und wieder. Dann setzte er sich auf einen Stuhl. Dann trat er an das Fenster und sah auf den Ort hinab." Die gleiche Unfähigkeit, vielmehr die gleiche trotzige Absicht, wichtig und unwichtig nicht zu scheiden, beherrscht Stifters Weltanschauung und seinen Stil; und macht er einmal einen Unterschied, so geschieht es zu ungunsten des Wichtigen. Er macht sich daraus sogar mit den Jahren eine Theorie zurecht. Hebbel hatte ihn als Blumen- und Käfermaler verspottet. Darauf antwortet Stifter mit einer heftigen Entgegnung. Sie bringt seine Kunstlehre nicht ganz, aber einen wichtigen Teil:

> Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß. Das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen ... Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heitern, gelassenen Sterben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündenden Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner. Wenn wir die Menschheit in der Geschichte wie einen ruhigen Silberstrom einem großen ewigen Ziele entgegengehen sehen, so empfinden wir das Erhabene, das vorzugsweise Epische. Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen, in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden, die grünenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.

Er kommt wiederholt auf dies Glaubensbekenntnis zurück. Der „Nachsommer", ein pädagogischer Roman, der die Erziehung eines Jünglings am Anblick späten, stillen Altersglückes schildert, ist ganz dieser Idee gewidmet. Hier sagt denn auch der Zögling: „Großes ist mir klein, Kleines ist mir groß". Mehr noch als Grillparzer und Annette wird dadurch Stifter, recht ein „Fanatiker der Ruhe", zum typischen Vertreter jener müden, weltscheuen Lebensauffassung

der Restaurationszeit. Er haßt das Große, weil es zu laut ist, weil jede starke Erschütterung ihm die „Unschuld der Dinge" verdirbt; denn gerade in der stillen Gleichmäßigkeit der Erscheinungen liegt für ihn der Zauber. Den bewundert er mit der ganzen Begeisterung seiner Zeit für die Schönheit des Lebens: „Es liegt im menschlichen Geschlechte das wundervolle Ding der Schönheit. Wir alle sind gezogen von der Süßigkeit der Erscheinung und können nicht immer sagen, wo das Holde liegt. Es liegt im Weltall, es ist in einem Auge . . ."

Wenn nun aber Stifter trotz seiner sehr angreifbaren Welt- und Kunstanschauung, trotz seiner Pedanterie und Kleinlichkeit einer der wenigen großen Prosaiker Deutschlands ward, die sogar der strenge Richter Nietzsche anerkannte, so liegt das an dem tiefen Ernst, mit dem er diese Anschauungen durchführte. Die Kunst war ihm höher als alle Welthändel, neben der Religion das Höchste, und ihrer Würde und Größe gegenüber waren ihm die politischen Kämpfe nur „törichte Raufhändel". Dieser schroffe Gegensatz wider die Tendenzdichtung seiner Zeit erforderte aber nicht bloß die ganze Tapferkeit einer in sich beruhenden Persönlichkeit, sondern auch eine gewissenhafte Schulung des eigenen Wesens. Stifter war selbst heftig und eitel; er war ein leidenschaftlicher Patriot, den Königgrätz vernichtete, ein entschiedener altliberaler Politiker, den die Revolution von 1848 aufs tiefste erschütterte. Dennoch hat er sich von der Nachahmung der Metaphern und Gleichnisse Jean Pauls (neben dem E. Th. A. Hoffmann und besonders noch der Amerikaner Cooper stark auf ihn gewirkt haben), zu einem ernsten und strengen Stil durchgearbeitet, dessen peinliche Reinlichkeit doch nirgends die blasse Farblosigkeit von Varnhagens Musterdeutsch aufweist. Wo er Situationen schildert, die seiner Sympathie Raum gewähren, da fügt seine Rede sich den sanften Rhythmen, die er durch die Welt tönen läßt, und sanft, sicher, beruhigend schreiten seine Sätze einher, leise, aber fest. Und wie Mörike die Schwingungen der Tonwelle anschaulich macht, so konnte man Stifter nachrühmen, er habe die Stille darzustellen gewußt. „Es gibt eine Stille, in der man meint, man müsse die einzelnen Minuten hören, wie sie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen." „Er hat diese Stille gehört," sagt sein Biograph, „wie Goethe die Finsternis gesehen hat, die mit hundert schwarzen Augen aus dem Gesträuch sah." Die Stille auch der Seele. Die zarten Regungen einer in schein-

bar völligem Gleichgewicht befindlichen Seele schildert kein Meister moderner Seelenmikroskopie, wie sie der Autor der „Studien" schildert. Jene berühmte Erzählung von den im Schneefall leise weitergehenden Kindern hat ihresgleichen nicht; wie das Mädchen dem führenden Bruder vertraut und jeden leisen Zweifel treuherzig beruhigt, wie der Bruder selbst sich tröstet — es ist Kleinkunst, aber ist doch große Kunst. Und auf welche Beobachtungsgabe stützt sich diese Schilderung! Stifter sieht auf einem Spaziergang ein Kinderpaar — gleich besitzt er das Bild so sicher, daß er es in einen „blauen Eisdom", in eine Gletscherhöhle (im „Bergkristall") hineinsetzen kann, wie man lebendige Menschen von einem Platz auf den anderen trägt. Oder die tiefe, stille Erschütterung, mit der der Oberst in der „Mappe meines Urgroßvaters" den Tod seiner Frau erzählt — man vergißt das nicht; als hätte man es erlebt, haftet es in der Erinnerung. Und noch in den beiden Romanen begegnen Abzeichnungen, so klar und rein wie in der Ferne bei hellem, wolkenlosem Himmel erblickte Umrisse. „Wie das junge Getreide im Morgentau steht und schimmert", sagt Fr. Ratzel, der treffliche Kritiker der Naturschilderung, „wie das blühende duftet und das hochgewachsene sich dir wogend ans Herz legt, hat er auf deutsch zuerst gesagt." Aber freilich — die Ferne bleibt. Er ergreift, aber er erschüttert nicht. Die starken Bewegungen, die er haßte, fehlen auch in der Wirkung seiner Schriften. Stifters Schriften sind der wehmütig-leise Abschiedsgruß einer schon halb erstorbenen Zeit.

Mit Stifter vielfach verwandt, aber ein kleinerer Meister — und eine liebenswürdigere Natur steht Ernst v. Feuchtersleben (1806—1849) als letzter auf der Seite derer, die die unpolitische, antipolitische Literatur verteidigten. Als Dichter hat er nicht viel zu bedeuten, wenn es ihm auch gelang, mit seinem frommen Resignationslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rat" sich in das Herz seines Volkes tief hineinzusingen. Aber als Populärphilosoph und Volkserzieher hat der Verfasser der rein, klar und freundlich geschriebenen „Diätetik der Seele" (1838) ungeheuer gewirkt. Tausenden ist dies Buch ein Unterrichtsmittel geworden. Es kann auch heute noch gute Dienste tun gegen die Verweichlichung des Empfindungslebens, gegen den Kultus der eigenen Schwächen, gegen die billige Hypochondrie mancher Modernsten.

Noch größeren Erfolg hatte ein anderes Erbauungsbuch für

das große Publikum: Leopold Schefers viel weicheres, viel weniger selbständiges „Laienbrevier" (1834). Leopold Schefer (1784—1862) gehörte noch zu den „Alten": er war ein Zeitgenosse der Bettina, Kerners, Uhlands, vor allem des ihm eng befreundeten Fürsten Pückler. Aber was Schefer, der träumerische Weltwanderer und der beschauliche Einsiedler von Muskau, in zahllosen wirren Novellen, in unbedeutenden Gedichten, in anachronistischen mißglückten Epen schuf, gäbe keinen Anlaß, ihn auch nur zu nennen. Jetzt zum erstenmal und zum letztenmal wuchs ihm eine Schöpfung über das Dilettantische hinaus — weit freilich auch sie nicht. Eine milde, versöhnliche Weisheit weihte jeden Tag des Jahres mit einem Spruch und erhob die trockene „Naturreligion" der Rationalisten wenigstens bis auf die Höhe gemütvoll behaglicher Naturandacht. Verse, die von selbst im Gedächtnis haften wie Spinnefäden am Rock, etwas zäh, aber fest gesponnen; Gedanken, die sich jeder aneignen kann, ohne von ihrer Tiefe beschämt zu werden — alles weislich verteilt und in zweckmäßige Dosen zerlegt — so überstieg dies Werk die Erfolge von Rückerts „Weisheit des Brahmanen" oder Annettens „Geistlichem Jahr" und selbst die von Zschokkes „Stunden der Andacht". Bis zu Mirza-Schaffy ist nicht wieder so billige Weisheit berühmt geworden. Dennoch stünde es uns schlecht, des Buches nur zu spotten. Es ist oft trivial, aber es ist immer wahr. Eine nicht tiefe, aber glückliche Natur gab sich hier selbst, die wirklich durch alle Launen des Schicksals hindurch sich die sanfte Harmonie des Wohlwollens gegen Gott und die Welt bewahrt hatte. Die Alten hätten ihn so gut zu den „Weisen" gezählt wie die Erfinder der Sprüche „Nichts zu viel!" und „Lobe den Tag nicht vor dem Abend!" Wir sind anspruchsvoller geworden; ob wir aber die Künste, die Kranken zu pflegen, die Hungrigen zu speisen, die Bedrängten zu trösten, besser gelernt haben als der Dichter des „Laienbreviers", das weiß ich nicht.

Noch ein drittes Werk aus den dreißiger Jahren ist lange Zeit eine Art Bibel der allgemeinen Bildung gewesen. Ein Mann, der mit Goethe im selben Jahre starb, hinterließ ein posthumes Werk, das etwa so niedrig steht wie der zweite Teil des „Faust" hoch, das aber von den „Bildungsphilistern" lange Zeit ebenso behaglich genossen wurde wie jener angefeindet: Karl Julius Weber (1767—1832) ward mit seinem „Demokritus oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" (1832—1835) der

Kirchenvater und Papst für alle, die aus der großen Zeit Friedrichs und Voltaires nur das Negative geerbt hatten, Religionsspötterei, flache Aufklärerei, Behagen an Zynismen aller Art, während die große Menschenliebe und die tapfere echte Aufklärungsarbeit jener Zeit dem Anekdotenjäger zu schwer war. Aber man fand auch hier die Buntheit, für die man schwärmte, mit Behagen vorgetragen, nirgends aufregenden Zorn, nirgends leidenschaftliche Liebe; hatte man morgens seinen Spruch aus dem „Laienbrevier" gelesen, konnte man sich wohl abends an Demokrits Späßen ergötzen.

So stoßen wir auch hier wieder auf die charakteristische Zweiteilung zwischen unpolitischer und politisch-tendenziöser Literatur. Fortwährend treffen wir von jetzt ab diese Gabelung. Feuerbach gehörte (mit D. Fr. Strauß) zu den ersten Mitarbeitern der Hallischen Jahrbücher (1837—1843), mit denen Arnold Ruge (1802—1880), der lebhafte, unermüdliche Führer der Junghegelianer, Philosophie und Leben in Verbindung zu setzen suchte. Die kräftige klare Sprache dieser groß angelegten Zeitschrift, deren Manifest gegen die Romantik berühmt wurde, hat dem neuen Stil der agitatorischen Organe wie „Grenzboten" und „Preußische Jahrbücher" wirksam vorgearbeitet. Aber während Feuerbach sich von den politischen Kämpfen streng fern hielt, nahm Ruge an ihnen leidenschaftlich teil. Jeder hervorragende Schriftsteller, der mit Eifer in die politischen Tagesfragen eingreift, hat jetzt einen Doppelgänger, der bei sonst nah verwandten Tendenzen sich von den Tageskämpfen scheu zurückhält. In der Kunstlehre und Kritik stehen der vielseitige Franz Kugler (1808—1858), Dichter, Historiker, Beamter, und der geistvolle Karl Werder (1806—1893) auf seiten der Unpolitischen, beide in letzter Linie Romantiker, Virtuosen des Kunstgenusses: ging ja doch Werders fast neunzigjähriges Leben in der Ergründung einiger weniger Hauptwerke der Weltliteratur, des „Hamlet" und „Macbeth", „Nathan" und „Wallenstein" nahezu auf, wenn er auch daneben Gedichte und ein Drama „Columbus" verfaßt hat. Dagegen ist Fr. Th. Vischer (1807—1887), der einflußreichste deutsche Ästhetiker seit seinem Meister Hegel, durch und durch eine Kämpfernatur, mit der ganzen Leidenschaft seiner Seele auch in den politischen Streitfragen lebend, so daß sein langjähriger Freund D. Fr. Strauß (1808—1874), selbst Politiker, immer wieder über Vischers übergroßen politischen Eifer klagt.

Auch diese beiden Söhne der verlassenen Residenz Ludwigsburg gehen (wie die beiden anderen berühmten Ludwigsburger, Justinus Kerner und Eduard Mörike) von der Romantik aus, und kommen von deren mäkelnder Auswahl zu entschlossener Bejahung der ganzen Wirklichkeit. Auf den schwäbischen Ästhetiker hat daneben sein Liebling Jean Paul mächtig gewirkt. Sein bedeutendstes dichterisches Werk, der Bekenntnisroman „Auch Einer" (1879), ist in der lockeren Technik, die gar zu gern in Aphorismen und schöne Stellen zerflattert, in dem grotesken und oft gewaltsamen Humor, in der Mischung von Phantastik und Realismus entschieden von dem großen Humoristen beeinflußt. Daneben aber durchdringen wie eben so viele Feuerströme Leidenschaften, die Jean Paul nie so gekannt, dies Buch: ein feuriger Haß gegen Heuchelei, Philistrosität, Unsittlichkeit, Tierquälerei, Unselbständigkeit und andere Flecken des modernen Lebens; eine glühende patriotische Begeisterung; eine feurige Hingabe an die großen Meister der Kunst und Dichtung. — Vischer war eine höchst eigenwillige Natur, stark geneigt, den Schwaben für den Deutschen schlechtweg und sich für den Musterschwaben anzusehen; in seine Eigenheiten, auch wo sie nicht gerade liebenswürdig waren, verliebt; unduldsam gegen die Eigenheiten anderer Stämme, anderer Dialekte, anderer Persönlichkeiten. Aber die ungeheure Ehrlichkeit und ungebrochene Kraft des Mannes war eine nationale Wohltat in einer Zeit der Halbtalente und Halbcharaktere. Wie ein mächtiger Waldquell sprudelt er hervor, wirft wohl auch formlose Steine heraus, wie die in der Form (nicht bloß der äußeren) verwahrlosten „Epigramme aus Baden-Baden" (1867), verwüstet auch einmal, über die Ufer tretend, schöne blumenreiche Wiesen, wie in der unerfreulichen Parodie auf den zweiten Teil von Goethes „Faust" (1862), die den Erwerb dieses Wunderwerks durch den deutschen Volksgeist auf Jahrzehnte aufgehalten hat; aber es tönt auch in seinen „Lyrischen Gängen" (1882) manch eigenartiger Klang in unser Ohr. Vischer ist überall Pädagog, ein gut Stück Prediger dazu und nicht selten auch ein rhetorisch wirkender Agitator.

In all dem ist der berühmte Verfasser des „Lebens Jesu" (1835) sein Gegenbild — eine zarte, empfindliche Gelehrtennatur mit eklektischen Künstlerinteressen, ein Melanchthon neben Vischers Luthergestalt. Ein Meister des Epigramms („Poetisches Gedenkbuch", erschienen 1877) und der Polemik überhaupt, aber ohne

jedes Gefühl für lyrische Tiefe; ein ausgezeichneter Stilist im Sinne der Schule: klar, korrekt, sicher, aber ohne Originalität und Anschaulichkeit im Ausdruck: in der wissenschaftlichen Arbeit von rücksichtsloser Entschlossenheit, im Urteil über alle Kunst- und Zeitfragen zu einem blassen Kompromiß mit dem Geschmack der gebildeten Mittelmäßigkeit bereit mehr aus innerer Verwandtschaft als aus Berechnung — so war D. Fr. Strauß wie dazu geschaffen, mit seinem „Alten und neuen Glauben" (1872) die Bibel des „Bildungsphilisters" zu schreiben. Sein „Leben Jesu" (1835) war eine Tat von kulturhistorischer Bedeutung. Wiederholt waren schon Ansätze dazu gemacht worden, auch die Evangelien im Lichte der strenghistorischen Kritik zu betrachten, wie Niebuhr und Ranke sie auf römische und neuere Geschichte, der ausgezeichnete englische Historiker, Politiker und Geschäftsmann George Grote (1794—1871) sie auf altgriechische Historie angewandt hatte; aber Strauß zuerst wagte konsequent den Begriff des „Mythus" auf die neutestamentliche Geschichte anzuwenden und die unbewußt schaffende Wirksamkeit des gläubigen Gemeindegeistes zu einem Hauptträger der altchristlichen Tradition zu machen. Ein ungeheurer Aufschrei aus allen Heerlagern der Orthodoxie war die Antwort. Strauß mußte, wie Vischer, die Entschiedenheit seiner Überzeugung mit dem Opfer seines Lehrberufes bezahlen, ohne daß es ihm, wie jenem in seiner langjährigen Professur in Zürich und Stuttgart, gelungen wäre, das Katheder wieder zu erobern. Hier hat Strauß nie geschwankt; mit größter Unerschrockenheit hat er seinen Standpunkt gewahrt, ja noch verschärft. Aber diese Entschlossenheit ging nicht so weit, daß er sich zu der Vorstellung einer neuen Religion erhoben hätte, als er die alte aufgab: nun bot er bloß Surrogate. Statt in die Kirche könne man ja in den Musiksaal gehen, statt der Bibel gute Autoren lesen. Wie weit stand die Generation von allem starken Idealismus ab, der dies neue Evangelium genügen konnte! Und Strauß, ein guter Patriot wie nur einer, hielt das für eine Gabe an die Sieger von 1870! Als sich die Opposition zu regen begann, als Nietzsche seinen Kampf für neue Begeisterungen mit einem Angriff auf den Propheten des gutsituierten Indifferentismus eröffnete, staunte Strauß: er habe dem Menschen doch nie etwas getan! Etwas von dieser Art, alles persönlich zu nehmen, liegt auch sonst in seinem Wesen. Seine Empfindlichkeit zerstörte ihm noch auf dem Totenbett die lebens-

lange Gemeinschaft mit Vischer. In seinen Briefen, die zu den lesenswertesten unserer Literatur gehören (herausgegeben von Eduard Zeller 1895), spürt man zuweilen eine Schwäche, die durch theologische Vorbildung so leicht großgezogen wird: eine nachtragende, fast tückische Bosheit, z. B. seiner Frau gegenüber, von der er sich scheiden ließ; und selbst in mehreren seiner literarischen Arbeiten, wie denen über A. W. Schlegel und Immermann, sprechen kleinliche Empfindungen mit. Dagegen gehören die beiden Biographien von Voltaire (1870) und besonders von Hutten (1858) zu den vorzüglichsten Werken der Art, die wir besitzen.

Den gleichen Gegensatz wie bei den Kritikern und Ästhetikern treffen wir bei den Literarhistorikern. August Koberstein (1797—1870) war Parteimann in literarhistorischer Hinsicht, mit ganzem Herzen bei den Romantikern: politische Fragen hielt er seinen wissenschaftlichen Arbeiten ganz fern. August Vilmar (1800—1868), der geist- und gemütvolle, aber fanatische Verfasser der vielleicht verbreitetsten Geschichte der deutschen Nationalliteratur, konnte seinen leidenschaftlich konservativ-orthodoxen Standpunkt auch in diesem Werke nicht verleugnen. Wilhelm Wackernagel (1806—1869) war zu Hause ein entschiedener Politiker; seine literarhistorischen Arbeiten aber streben völlige Objektivität an. Karl Goedeke (1814—1887) war schon einen Schritt näher an der Verbindung der Tagesfragen mit der historischen Forschung: sein lebhafter Anteil an allem Volksmäßigen, seine heftige Abneigung gegen Heine als einen Verderber des Volksgeistes, seine Sympathie mit Grillparzer und besonders mit Raimund färbte sich zuweilen durch Aussprüche von direkt politischer Tendenz. Aber G. G. Gervinus (1805—1871) war überhaupt immer und überall Politiker, mochte er nun Geschichtswerke schreiben oder zu den tapferen Göttinger Sieben gehören, die 1837 gegen den Verfassungsbruch protestierten. Seine epochemachende „Geschichte der deutschen Nationalliteratur" (1835) ist eine Absage an rein literarische Interessen: das politische Zeitalter soll das ästhetische ablösen, die Literatur soll nur noch den Zwecken nationaler Wohlfahrt dienen. Ein Rechthaber von typischem Gepräge, der sich in seinem langen politischen Leben nie auf einem Irrtum überraschte, für rein künstlerische Werte kaum zugänglich, kritisiert Gervinus von oben herab Werke und Verfasser in oft unerträglich schulmeisterndem Ton. Die Gesinnung ist überall die Hauptsache, so daß eigentlich nur Lessing ganz nach dem

Herzen des Richters ist; die Lyrik wird verächtlich neben den „großen Gattungen" zurückgeschoben; die Form spielt kaum eine Rolle, wie denn auch Gervinus selbst einen unerlaubt „papiernen" Stil schrieb. Aber er war ein Mann von sehr viel Geist und historischem Blick, von ungemeiner Belesenheit, von mächtiger Energie: die flutenden Massen der deutschen Literatur zu beherrschen, zu festen, übersichtlichen Gruppen zusammenzuballen, war er geschaffen. Große Tendenzen herauszuerkennen, verwandte Naturen zusammenzustellen, besaß er die glücklichste Gabe; im einzelnen ist seine Charakteristik schon um jener politischen Parteifärbung willen immer einseitig. Auf diesem Wege schritt dann Julian Schmidt (1818—1886) weiter, ein äußerst lebhafter Vorleser, der mit dem Buch in der Hand vor uns steht, auserlesene Partien herausholt, bespricht, sich dann nervös über den weißen Zwickelbart fährt und das Buch hastig mit einem apodiktischen Endurteil in die Ecke wirft, um zu einem neuen zu greifen. In der Erfassung der kulturhistorischen Atmosphäre unübertroffen, in der Kunst literarischer Analyse kaum erreicht, hat der geistreiche und grundehrliche Redakteur der „Grenzboten" durch die Unbedingtheit seines stets politisch beeinflußten und moralisierend gefärbten Urteils der voreiligen Dilettantenkritik in Deutschland leider großen Vorschub geleistet und auf lange Zeit eine unbefangene Würdigung literarisch wertvoller Erscheinungen aus dem konservativen oder dem katholischen Lager fast unmöglich gemacht.

Die Neigung auch der Gelehrten zur Beteiligung am politischen Leben nahm unaufhörlich zu. Es bedurfte nur des äußern Anlasses, so sah das erstaunte Europa plötzlich dies ganze „Volk der Dichter und Denker" in leidenschaftlichstem politischem Kampf. Die Revolution, die eigentlich schon mit dem „Leben Jesu" begann, wie die französische — charakteristisches Gegenstück! — mit der „Hochzeit des Figaro", ward Wahrheit, und was Hölderlin ersehnt hatte geschah: die Bücher begannen zu leben!

Achtes Kapitel

Politische Literatur

Nichts hatte Goethe ängstlicher ferngehalten, als unmittelbare Beteiligung der Dichter an der politischen Bewegung. Seine Revolutionsdramen, „Hermann und Dorothea", „des Epimenides Erwachen" zogen aus den Erlebnissen der Völker das typische Moment heraus und verkleideten selbst den eigenen Herzensanteil des Dichters. Aber wir sahen schon bei seinen Lebzeiten die patriotische Tendenz auch der Dichtung sich bemächtigen, sahen die Jungdeutschen wie ihre Vorgänger und Nachfolger auf politisch-soziale Themata gestellt, konnten in der Heimatskunst eines Auerbach, Kurz, Ludwig politische Tendenzen nicht verkennen. Und wie sollte jene kräftige Freude an der Fülle des Daseins nicht auch außerhalb der ästhetischen Betätigung produktiv werden? Der Quietismus Stifters und Mörikes hält ja schon bei Feuerbach nur scheinbar an; er politisiert nicht, wie Ibsen, aber wie dieser legt er Feuer unter das ganze Schiff, auf das die Börne und Ruge schießen!

Mit erstaunlicher Deutlichkeit spielt sich diese Entwickelung in Ferdinand Freiligrath (1810—1876) ab. So jung ist er aufgetreten, so mächtig war sein Erfolg, daß Dichter wie der knorrige Friedrich Wilhelm Weber, der doch nur drei Jahre jünger war als sein westfälischer Landsmann, ganz in Abhängigkeit von ihm gerieten. Die Gedichte seiner ersten Periode, der Periode des „Löwenritts", haben noch jahrzehntelang die Produktion schwächerer Nachahmer beherrscht; seit Heine hat kein Lyriker stärkere literarische Wirkung ausgeübt, und auch nachher haben selbst Geibel und Storm diesen Einfluß kaum erreicht. Und dennoch ist der echte Freiligrath nicht der Dichter des „Löwenritts", nicht der viel nachgeahmte und gern parodierte Meister der bunten Reime, nicht der Virtuos der exotischen Genrebilder. Der Revolutionsdichter ist es. In den politischen Liedern steht Freiligrath am höchsten; hier hat er erreicht, was er sonst nur suchte und was er nach kurzer Blüte wieder verlor. Hierher gehört er, zu den Revolutionsdichtern — so gewiß wie Theodor Körner trotz seinen Lustspielen und seinen

geistlichen Gedichten nur unter die Sänger der Freiheitskriege einzureihen ist.

Ferdinand Freiligrath ist (17. Juni 1810) in Detmold geboren, aus guter bürgerlicher Familie, deren feste Lebensgewohnheiten ihn später über Wasser hielten, als so viele seiner Genossen untergingen. Wie Brentano und Ludwig machte er eine lange Lehrzeit als Kaufmann durch, ohne Schaden an seiner dichterischen Seele zu leiden; nur wurde seine Sehnsucht nach poetischen Gegenständen dadurch ins Ungemessene gesteigert. Ein lebhafter Lern- und Lesedrang fand in einer behaglichen Freude an Geselligkeit und Kneiperei ein heilsames Gegengewicht. Freiligrath ist immer ein guter Kamerad gewesen, ein gemütvoller, warmer Freund und treuer Genosse, dem niemand feind sein konnte; als Gottfried Keller zuletzt fast ganz den Glauben an die Dichter verloren hatte, war sein prächtiger Freiligrath der einzige, an den er nicht ohne strahlendes Behagen denken konnte. Der herzliche Ton seiner Briefe trug vielleicht auch ein wenig zu der Herzlichkeit bei, mit der Chamisso seinen ersten dichterischen Veröffentlichungen entgegenkam; aber allgemeiner Beifall lohnte dies Entgegenkommen. Der große Cotta selbst forderte den blutjungen Poeten auf, eine Sammlung seiner „Gedichte" zu veranstalten, und als diese (1838) erschien, war Freiligraths Ruf für immer begründet. Der junge Dichter mit den Schwärmeraugen, mit dem Husarenbart à la Lenau und dem Schnürrock in Chamissos Art, dem die frühere „Knechtschaft am Kaufmannsladen" noch ein besonderes Interesse gab, ward von allen Seiten angejubelt und angefeiert. Er schien die Verkörperung des „Dichters", wie ihn sich unter dem Einfluß der Romantiker das Publikum vorstellte: eine romantische Persönlichkeit, die alles in Gold verwandelte, was sie berührte. Clemens Brentano selbst, der sich um neuere Poesie kaum noch kümmerte, schrieb ihm (1840) einen geistsprudelnden Brief, in dem er ihn zu seiner gottbegnadeten Dichtung beglückwünschte: sie sei weit tiefer und reizender, als was Byron je vorgebracht habe, die „Sandlieder" allein machten ihren Dichter unsterblich.

Lesen wir heute diese Gedichte, so werden wir manchmal Mühe haben, diesen ungeheueren Erfolg zu verstehen; und in der Tat sind neuere Richter so weit gegangen, ihrem Verfasser den Namen eines Dichters überhaupt abzusprechen. Sehr mit Unrecht gewiß; aber wie sich unsere Anschauung von einem „echten Poeten" in

sechzig Jahren geändert hat, läßt sich doch gerade an diesen Leistungen aus Freiligraths erster Periode lernen. Uns ist der Dichter vor allem ein Mann, der die Wirklichkeit erfaßt. Wie er es tun soll, ob im Sinne der Naturalisten, der Symbolisten oder wie sonst, darüber herrscht Streit; nicht darüber, daß er es soll. Freiligrath aber gehört damals noch zu den Dichtern, die die Poesie außerhalb der Wirklichkeit suchen. Und gerade deshalb preist ihn Brentano: er gehöre nicht zu denen, die mit ihren eigenen Schmerzen „krebsen" wie der Bauer mit der Leiche seiner Frau; es sei treulos, eitel, buhlerisch, seine eigenen Erlebnisse vor der Welt zu prostituieren! Wie die Romantik selbst, sucht in der Tat auch der junge Freiligrath die „Wahrheit" der Poesie lediglich in ihrer inneren Einheit, nicht in irgend welchem Erlebnis. Wahr, erlebt ist nur die Grundstimmung: die Sehnsucht nach Poesie. Er will heraus aus der öden grauen Wirklichkeit; und insofern konnte er später mit Recht sagen: „Meine erste Phase, die Wüsten- und Löwenpoesie, war im Grunde auch revolutionär; es war die allerentschiedenste Opposition gegen die zahme Dichtung, wie gegen die zahme Sozietät."

Zuerst (bis 1832) hilft er sich, indem er sich künstlich in ein poetisches Milieu versetzt. Er träumt sich in zeitlich oder räumlich entfernte Sphären, er arrangiert malerische Gruppenbilder („Heiligenschrein, Vogel und Wandersmann"). Es sind lyrische Experimente, wie Otto Ludwigs Dichtungen dramatische Experimente sind; es sind Versuche, Wirklichkeiten herzuzaubern. In der „Amphitrite" dichtet er den indischen Mai auf das deutsche Schiff, und in den „Auswanderern" denkt er sich die Schwarzwälder Trinkkrüge in der Hand der Tscherokesen. Das entsprach jenem Geschmack der Zeit, die sich an der breiten bunten Fülle der Wirklichkeit freute, entsprach auch dem kosmopolitischen Zug, der immer noch die Deutschen beherrschte; aber es trug zugleich ein gefährliches Moment der Unwahrheit in sich. Ein Fortschritt war es schon, daß er (seit 1832) wenigstens im wirklichen Leben Fälle aufsucht, in denen solche malerischen, historischen oder noch lieber ethnologischen Antithesen Realität haben: den schlittschuhlaufenden oder auf dem deutschen Jahrmarkt die Pauke schlagenden Neger, die Griechin auf der Messe, die Roßschweife des Paschas vom heimischen Eilwagen aus gesehen.

Wie sehr Freiligrath hier noch im Bann der Romantik steht,

das zeigt sich schon in seiner (freilich nie ganz überwundenen) Neigung, Dichter und Dichtung selbst zum Gegenstand der Poesie zu machen. Und bezeichnend ist es nun, wie er überall in seiner ersten Periode die Poesie poetisch machen will. Er taucht seine Hand in die Flut, um sein Lied zu färben, oder er muß mit dem eigenen Herzblut sich „seinen Liederpurpur färben". Der Dichter ist ihm eine romantische Figur, mit dem Kainsstempel gezeichnet, von dem Nero „Poesie" gemartert. Sogar das Publikum wird malerisch verkleidet: er denkt sich unter den Nomaden im Bann von Mekkas Toren. Aber Hebbel hatte nicht unrecht, wenn er gerade damals (1840) meinte, es sei ein schlimmes Zeichen, wenn die lyrische Poesie sich selbst besingt, wenn sie über die Würde des Sängertums in Verzückung gerate. „Kann denn der Dichter die Harfe rühren, so lange er anbetend vor ihr auf den Knieen liegt?" Sicherlich, über dieser Anbetung des abstrakten Dichtertums haben die Romantiker die volle Frucht ihrer Begabung zu ernten versäumt und verlernt.

Dann aber: Freiligrath ist hier noch ganz von fremden Mustern abhängig. Gerade weil ihm die Bedeutung des poetischen Erlebnisses noch nicht aufgegangen war, geriet er in Gefahr nur zu „übersetzen", nur zu versifizieren, wie es Platen so oft gegangen war. Als Ganzes sind die Gedichte kaum etwas anderes als eine Übersetzung von Victor Hugos „Orientales", die eben (1829) erschienen und mit dem größtem Jubel aufgenommen waren. Der französische Dichter hatte sich gegen Bedenken über das phantastische Kolorit seiner orientalischen Balladen verteidigt. „Wer hat dem Autor die Idee geben können, sich einen ganzen Band lang im Orient zu ergehen? was bedeutet dies überflüssige Buch voll bloßer Poesie, das mitten in die ernsten Beschäftigungen des Publikums hineinfliegt?" Dieser Verteidigung bedurfte der deutsche Dichter nicht, für den der „Westöstliche Divan" mit seinem starken Gefolge sprach. Er mochte ruhig Victor Hugos Eigenart übernehmen, die Erneuerung des Alexandriners, die gesuchten Bilder, die auffallenden Reime, die krassen Szenen — es ward als „Lokalkolorit" empfunden und mit Dank aufgenommen. Denn die Menge lechzte nach Poesie, nach bewegtem Leben, nach Buntheit. Es ist daher besonders bezeichnend für Freiligrath, wie er es liebt, überall Buntheit zu erzielen. Kontraste werden fortwährend gesucht und gehäuft. Kulturkontraste: dem Beduinen in der Wüste wird die gedruckte

Zeitung gezeigt; der ungläubig gewordene Dichter betrachtet seine Kinderbibel. Geräuschkontraste: im Wirtshaus Sprachenlärm; im Biwak mischt sich der Ton des Chorals mit dem Geschrei der Spieler, auf der Messe wirbeln alle Instrumente durcheinander. Am liebsten aber — und das vor allem ist charakteristisch — Farbenkontraste, oft mit aufdringlicher Deutlichkeit. Der schwarze Arm ist goldumreift. Der Mohr fällt; sein Blut wird „des Schwarzen Scharlachgabe" genannt.

Wie weht zur grünen Erde
Dein Schleier weiß und lang!

Im gelben Sandmeer glänzt ihr Rasen,
Gleichwie inmitten von Topasen
Ein grüner, funkelnder Smaragd.

Wo diese Farbenkontraste nicht anzubringen sind, wird wenigstens die einzelne Farbe stark aufgetragen, am liebsten eine solche, die auch in der Malerei leicht exotischen Effekten dient. Braun, gelb und rot sind die Lieblingsfarben des jungen Freiligrath, die er nicht müde wird in den Vers zu bringen:

Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Tiere Zügel fassen.

Eine Streu von Blättern, gelber
Als Gold, ruht im Gemach.

Er spricht von „der Wüste loderndem Gelb", er widmet (in dem Gedicht „An das Meer") dem Purpurrot einen ganzen Gesang. Diese Farbe herrscht vor allen, und alle Vergleiche werden angewandt, um sie zu heben: Purpur, Scharlach, Blut, Flamme. Neben dieser arabischen Trikolore braun-gelb-rot bevorzugt der farbenfrohe Dichter noch die Extreme schwarz und weiß; dagegen treten die deutschen Lieblingsfarben ganz zurück: grün, das alte Epitheton für Wald und Wiese, wird nur nebenbei anteilslos verwandt; und blau, die Leibfarbe der älteren deutschen Romantik, fehlt gerade in der ersten Periode fast ganz. Das sind Dinge, die unwichtig scheinen und es auch an sich sind; aber wie Leitmuscheln zeigen sie die Richtung des Geistes an. Opposition liegt in all dem, Opposition gegen das farblose Heim und sein stilles Leben, Sehnsucht nach vollen, starken Farben. War es doch dieselbe Zeit, in der die Malerei den gleichen Drang fühlte, in der die belgischen Historienmaler dem matten akademischen Ton die blendenden Farben

gegenüberstellten, mit denen dann 1841 Gallait und de Biefve Europa eroberten.

Gewiß, Freiligrath gab dem Bedürfnis der Zeit Ausdruck. Und dennoch — der Weg war gefährlich. Ein Kenner wie Heine hörte in den tönenden Reimen die Barbarei beständiger Janitscharenmusik:

Prächtig, noch in Trümmern hehr,
Mit Moskee und Marmorbade,
Wie ein Märchenpalast der
Sultanin Scheherezade,

Schriften über dem Portal,
Steht die Mohrenburg Alhambra.
In dem Kloster Eskurial
Blitzt Demant und duftet Ambra.

Diese Manier war zu lernen, und Freiligrath hat sie in den „Orientales" gelernt:

Cadix a les palmiers; Murcie a les oranges;
Jaën, son palais goth aux tourelles étranges;
Agreda, son couvent bâti par saint Edmond ...

Schwerer war es, sie zu verlernen, was in der Tat dem französischen Meister nie geglückt ist. Aber in seinem Schüler regen sich Bedenken. Wiederholt mahnt er sich selbst oder läßt sich mahnen, über Wüste und Ozean nicht Sommer und Lenz der Heimat zu vergessen:

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen;
Die eigne Lust, das eigne Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Es bedurfte nur eines Anstoßes, und der „ausgewanderte Dichter" kehrt aus den erträumten Palmen heim zu den Eichen der Heimat.

Er war inzwischen nach Barmen, dann (auf alten Romantikerboden) nach Unkel am Rhein übergesiedelt, hatte einer trefflichen Tochter Weimars, die als Kind mit Goethes Enkelin spielte, seine einzigen beiden Liebesgedichte vorgesungen und zog (1814) mit der Gattin nach Darmstadt. Alexander von Humboldt, dem diese „Palmen- und Löwenpoesie" besonders gefallen mußte — wie lebhaft hat er Bernardin de St. Pierre gepriesen! —, hatte ihm eine Pension von Friedrich Wilhelm IV. vermittelt. Er konnte ein epikureischer Poet werden, der wie Heinrich Stieglitz „Bilder des

Orients" entwarf (wenn auch etwas realistischer und viel poetischer), und der so die Brücke zur Wirklichkeit verlor.

Aber schon in der ersten Sammlung hatte er gerufen:

Jedwede Zeit hat ihre Wehen;
Ein junges Deutschland wird erstehn.
Unhemmbar ist des Geistes Wehen,
Und vorwärts kann die Zeit nur gehn.

Persönliche Einflüsse wie der Hoffmanns von Fallersleben kamen hinzu — und eines Tages, wie Freiligrath mit einem Zitat aus seinem lieben Chamisso sagte, öffnete er die Augen über sich und fand sich im Lager der liberalen Politiker.

Das Jahr 1841 ist das Geburtsjahr der revolutionären Lyrik. Zweierlei traf in diesem Jahr zusammen, um „die Lawine ins Rollen" zu bringen. 1840 dichtete Nikolaus Becker (1809—1845), der Enkel des letzten Bürgermeisters der freien Reichsstadt Köln, gegen Alphonse de Lamartine (1790—1869) sein „Rheinlied":

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein!

Der kleine Gerichtsschreiber ward dadurch auf einen Schlag ein berühmter Mann; aus einer unbedeutenden Zeitung ging das Lied im Einzeldrucke, in die Sammlung seiner wertlosen Gedichte (1841), vor allem aber durch den Gesang der Liedertafeln und Gesangvereine in zahllosen Kompositionen in allgemeinen Besitz über. Es ist kein seltener Fall, daß gerade „Nationalhymnen" oder politische Lieder von durchschlagender Bedeutung Sängern angehören, die sonst ganz vergessen sind. So steht es mit Rouget de l'Isle (1760—1836), dem Verfasser der Marseillaise, so bei uns mit August Daniel v. Binzer (1793—1868) aus Kiel, der bei der Auflösung der Burschenschaft (1819) das wunderschöne Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" dichtete und deshalb mit Recht zu den politischen Dichtern gezählt wird, so mit Matthäus Friedrich Chemnitz (1815—1870) aus dem holsteinischen Barmstedt, dem Dichter von „Schleswig Holstein meerumschlungen"; so vor allem auch mit Max Schneckenburger (1819—1849) aus Thalheim bei Tuttlingen in Württemberg, der freilich den weltgeschichtlichen Erfolg seiner „Wacht am Rhein" (November 1840) nicht erleben sollte: das viel trivialere Gedicht Beckers ließ kein anderes patriotisches Rheinlied in den Tagen jenes „Franzosen-

schreckens", der ersten nationalen Empörung gegen fremden Übermut seit den Freiheitskriegen, aufkommen. Und nun ereignete sich etwas Entscheidendes. Bis dahin hatten (wie Robert Prutz ausführt) die Ästhetiker und die Regierenden gleich entschieden gegen das „politische Lied" Stellung genommen; jene verschmähten die Ausmünzung der verachteten Tagesfragen, diese fürchteten sie. Jetzt regnete es von den Fürsten Ehrenbecher und Anerkennungen für den patriotischen Dichter; jetzt konnten die Kunstrichter sich dem ungeheuren Erfolg dieser politischen Dichtung nicht länger verschließen. „Jetzt wurde die politische Poesie eine Profession, ein Tagesgeschäft", schrieb schon 1843 Hermann Marggraff, als er eine Sammlung politischer Gedichte herausgab, und im schönsten Metaphernstil der Zeit fuhr er fort: „Jetzt klammern sie sich an den Rhein, wie ein Ertrinkender an einen Strohhalm."

Der zweite Umstand, der das Jahr 1841 zum Geburtsjahr der Revolutionslyrik machte, war — ein Gedicht Freiligraths und seine Folgen. Aus seiner Sympathie mit jeder Tapferkeit heraus hatte er (November 1841) ein Gedicht „Aus Spanien" geschrieben, das die Hinrichtung eines beliebigen spanischen Parteigängers besang. Ausdrücklich verwahrte er sich dagegen, hiermit für dessen Anhänger Partei ergriffen zu haben:

Die ihr gehört — frei hab' ich sie verkündigt!
Ob jedem recht: — schiert ein Poet sich drum?
Seit Priams Tagen, weiß er, wird gesündigt
In Ilium und außer Ilium!
Er beugt sein Knie dem Helden Bonaparte,
Und hört mit Zürnen d'Enghiens Todesschrei:
Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei!

Darauf antwortete Georg Herwegh sofort in gleicher Tonart mit einer feurigen Apotheose der „Partei":

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfemen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?

Der Kampf war eröffnet. Gegen Herwegh schrieb der junge Emanuel Geibel ein geharnischtes Lied, auf das Herwegh mit einer bitterbösen, aber witzigen Parodie „Duett der Pensionierten" gegen Freiligrath und Geibel antwortete (nachdem er zuerst erklärt hatte,

Geibels Lied sei zu schön, um dagegen zu schreiben); gegen Herwegh schrieb weiterhin (1843) auch Freiligrath selbst ein spöttisches Gedicht „Ein Brief", auf das wieder Ludwig Wihl (1807—1882) mit bitterem Hohn antwortete. Kurz, man war mitten im Kampf, im politischen sowohl wie im ästhetischen. Selbst Anhänger der alten Schule wie Geibel hatten die Sprache der revolutionären Lyriker aufgenommen. Bald gab es keinen Dichter mehr in Deutschland, der sich an diesen Kämpfen nicht irgendwie beteiligt hätte.

Der mächtige Anstoß dieses Jahres führte auch Freiligrath von der Romantik zur Tagespoesie. 1842 sagt er jener auf in dem Gedicht: „Ein Flecken am Rheine":

Dein Reich ist aus! Ja, ich verhehl' es nicht.
Ein andrer Geist regiert die Welt als deiner.
Wir fühlen's alle, wie er Bahn sich bricht,
Er pulst im Leben, lodert im Gedicht,
Er strebt, er ringt — so strebte vor ihm keiner.

Man kann in der Tat sagen, daß von diesem Augenblick an die alte Romantik durch die neue Kampfdichtung überwunden war. Unmittelbar vorher (1839) hatte Arnold Ruge in den Halleschen Jahrbüchern ein kräftiges Manifest gegen die Romantiker erlassen, und noch in demselben Jahre behauptete, wie Jakob Minor anführt, die Leipziger Allgemeine Zeitung, Tiecks „Genoveva" und „Phantasus" hätten in Vergessenheit sinken müssen samt allem, was die romantische Schule geschaffen, von dem Augenblicke an, da die erste vaterländische Poesie in Wilibald Alexis' „Cabanis" aufgetaucht sei. Das schoß über das Ziel hinaus; aber ganz richtig war die Empfindung, daß die patriotische Kampfdichtung der in ihren Anfängen ja auch deutschtümlichen, nun aber längst exklusiv-aristokratisch gewordenen Romantik das Grab graben würde. Und in dem Augenblick, in dem der damals populärste Jünger der Romantik ihr Lebewohl sagte, war ihr Schicksal besiegelt.

Die steigende Erregung des Tages brachte ihm nun entgegen, was er bisher gesucht hatte: das Gefühl pathetischer Erhebung, die Übereinstimmung mit einer heldenmütigen Kampfbereitschaft. Der große Moment war da; man brauchte ihn nicht fürder unter Löwen und Tigern zu suchen.

Wo Freiligrath seinen Platz nehmen würde, konnte nicht zweifelhaft sein. Rasch gab (1844) der Ehrenmann die königliche Pension auf und warf „in die Stickluft dieser Tage" sein „Glau-

bensbekenntnis" (1846). Eine neue Periode begann. Und wieder hatte er erst zu suchen, bis er den Stoff der Gegenwart resolut ergreifen lernte. Diese Sammlung poetisiert immer noch mit bewußter Absicht, wendet allzugern ausgeführte Gleichnisse und historische Anekdoten an. Die Menschheit ist ein Baum; Deutschland ist Hamlet. Oder Louis Ferdinands Zopf, Georg Wilhelms Fensterkreuz werden aufgegriffen und geistreiche Betrachtungen angeknüpft. Mit dem Kunstmittel der Anaphora reizt und steigert sich der Dichter gewaltsam:

Laß ab, laß ab — o zieh nicht fort!
Laß ab — es fleht, es hebt die Hände!
Laß ab — daß neuer Kindermord
Des Hauses alten Ruhm nicht schände.

Die Technik des Refrains, dem alten Gegner Herwegh abgelernt, bringt in diese Dichtungen noch etwas Rhetorisches. Dann aber kommt die Revolution und erweckt alle Instinkte des Heldenmuts, der Leidenschaftlichkeit, der Kraft in ihm. Nun erscheinen (1849 und 1850) zwei Hefte „Neuere politische und soziale Gedichte", die, rein dichterisch genommen, unzweifelhaft den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistung bezeichnen. Man kann den Ton bedauern, man kann die Tendenz verwerfen; aber dem mächtigen Eindrucke, den „Die Toten an die Lebenden" oder „Berlin" mit ihrem wilden Pathos, mit ihrer vor Entrüstung zitternden Stimme, mit ihren donnernden Schlußworten machen, kann man sich noch heut nicht entziehen. Statt der gesuchten Effekte knapper, greller Ausdruck (nur die Liebhaberei für pathetisch verwandte Wortspiele hat Freiligrath sich selbst hier nicht ganz abgewöhnen können). Der Orienttraum ist verflogen; der Dichter steht unter den Seinen auf der Barrikade, und Schuß auf Schuß flammt auf und trifft.

Freiligrath, der nach dem „Glaubensbekenntnis" in Belgien, der Schweiz, in England eine feste Stellung im Leben gesucht hatte, war 1848 nach Düsseldorf zurückgekehrt und redigierte dann in Köln mit Karl Marx die „Neue Rheinische Zeitung". Eine erste Anklage — wegen jenes Gedichtes: „Die Toten an die Lebenden" —, die der berühmte Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798—1875) als Staatsanwalt zu leiten hatte, führte zur Freisprechung; dann aber, als die Revolution völlig unterlag, mußte auch Freiligrath ins Exil. In London hat er dann (seit 1851 in kaufmännischer Tätigkeit) seine Maxime erfüllt:

Lasse nur den Alltag nicht
Deine Dichtung dir verschütten!
Sei, der zwiefach reisig steht
Auf der frisch erkämpften Grenze:
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze!

Doch sind die Gedichte dieser dritten Periode kaum auf der Höhe der ersten. Es sind Gelegenheitsgedichte im engen Sinne, Gratulationen, Weihelieder, Denkreden in poetischer Form, die mehr den prächtigen Menschen mit seinem gutherzigen Humor, mit seiner Freude am Loben und Feiern, mit seiner in lebenslanger Arbeit erworbenen festen Heiterkeit als den Dichter in bestem Licht zeigen. Ohne äußeren Anlaß vermochte er nicht mehr zu dichten; die aber an ihn herantraten, waren zumeist geringfügig. Als endlich wieder ein großer Moment kam, 1870, da stimmte auch er freudig und helltönig in den Ruf des Volkes ein, und freudig begrüßte die Nation sein „Hurra, Germania" und die „Trompete von Gravelotte", obwohl doch namentlich das erste, im Kriegsjahre sehr populäre Lied außer einer kräftigen Personifikation der zu Arbeit und Kampf gerüsteten Germania fast nur Deklamation bringt. Aber man freute sich, den Lieblingsdichter nicht wie Herwegh in giftiger Verdrossenheit abseits stehen zu sehen; wie bei Lessing und Schiller und Uhland hat die Liebe zu dem Menschen die Popularität des Dichters getragen. War es nicht eine schöne Entwickelung, die den Mann, der einst die Dichtung auf eine höhere Warte als auf die Zinne der Partei gestellt hatte, der dann leidenschaftlich die Fahne einer Partei ergriffen hatte, zum Schluß einmünden ließ in den Strom allgemeiner nationaler Begeisterung? War es nicht schön, daß der, der sich einst in den fernsten Orient geträumt hatte, der dann in der Verbannung seinem Vaterland nie untreu geworden war, nun (1868) nach Deutschland zurückkehren durfte und, von seinem Volk geliebt und dann durch Ehrensold geehrt, hier am 18. März 1876 in Cannstatt starb?

Freiligraths Entwickelung gewinnt typische Geltung, wenn man sie mit der von Zeitgenossen wie Gottfried Keller und Emanuel Geibel vergleicht. Der Dichter kehrt in seine wahre Heimat zurück, dorthin, wo die starken Wurzeln seiner Kraft sind. Er schließt sich an das nationale Leben an; er erkennt die poetische Bedeutung der einst alltäglich gescholtenen Wirklichkeit:

Dieses auch ist Poesie,
Denn es ist das Menschenleben!

Und so hat den Dichter des unmöglichen „Löwenritts" oder der sentimentalen „Rache der Blumen" die Forderung des Tages erobert: der Romantiker ist Dichter der Wirklichkeit geworden und ein Zeuge für ihr Recht. Was ihm einst den allgemeinsten Beifall gesichert hat, ist verblaßt; seinen starken Parteigedichten schadet noch die politische Stellung, die vor wenigen Jahren leider sogar einen preußischen Kriegsminister zur Verunglimpfung dieses tapferen Mannes und glühenden Patrioten veranlaßte; seine Entwickelung können wir heute schon alle als seine größte Tat preisen und festhalten.

Durch alle Perioden seiner Dichtertätigkeit erstreckt sich eine eifrige und ungemein glückliche Übersetzerarbeit. Sein Talent, sich in eine fremde poetische Stimmung zu versetzen, kam diesen von ihm mit besonderer Liebe gepflegten Arbeiten zugute; und wandte er sich kongenialen Naturen wie Victor Hugo oder Robert Burns zu, so entstanden vollends Meisterwerke. Es ist aber vielleicht noch erstaunlicher, wie der lebhafte, kriegerische Mann die Beschaulichkeit Tennysons und der Dichter der englischen Seeschule, die lehrhafte Ruhe Longfellows oder die Galanterie des Renaissancepoeten Spenser nachbildete. So stellte er sich ein kleines Museum zusammen, in dem jedes Stück fehlerlos war und, trotz der sicheren Anpassung an fremde Eigenart, ein kräftiger Grundton alles verband. Die großen Übersetzungskünstler der nächsten Zeit, Geibel, Pfau, Heyse, haben ihre Abgüsse oft zu sorgfältig poliert; nur Wilhelm Hertz und Otto Gildemeister haben es in gleich hohem Grade verstanden, treu und selbständig zugleich zu sein. Eine Berührung mit der Übersetzungsfreude der Romantik ist auch hier, wie in der Übung seltener Maße in der eigenen Dichtung, nicht zu verkennen.

Aus der Romantik heraus kam auch Friedrich von Sallet (1812—1843, aus Neiße) zur revolutionären Poesie. Aber wenn Freiligrath durch und durch „Maler" ist, ist Sallet vor allem „Denker". Wie Freiligrath dem Bild zustrebt, so geht Sallet auf Abstraktionen aus — so sehr er auch gegen blassen Doktrinarismus eiferte: „Leben! leben! das ist die Hauptsache, das macht den Kerl!" Gerade der Gegensatz gegen die bisherige Erziehung und Geistesart trieb diesen edeln und frommen Propheten in die

Empörung und ließ ihn seiner Entrüstung über die „echtdeutsche Wohlerzogenheit und Loyalität", die die „feige Übergabe starker Festungen bei Annäherung eines einzigen Trompeters" zeitigte, harten Ausdruck geben:

Wir wollen uns, echtdeutsch, begeistern
Für unsern angestammten Herrn . .
Wir wollen auch echtdeutsch erzittern
Vor jedem Polizei-Gendarm,
Echtdeutsch uns krümmen vor den Rittern
Und vor dem Bureaukratenschwarm.

Heilung der tiefen Gesunkenheit des Volksgeistes erhoffte der Schüler Hegels von einer neuen Phase der Weltreligion. In dieser Meinung schrieb er sein berühmtes „Laienevangelium" (1842). In schweren, monotonen Strophen predigt er die Befreiung des Diesseits von der Verfemung durch heuchlerische Pfaffen, die Heiligung des Lebens durch den christlichen Geist. Und kühn legt er, wie vor ihm der Franzose La Mennais, die Worte der Bibel im Sinne seines fortgeschrittenen Liberalismus aus.

In schroffem Gegensatz zu dem tiefernsten Grübler mit dem Christuskopf steht ein anderer Revolutionsdichter. Aber wie Freiligrath auch schon in seiner romantischen Periode, so gehört Franz Dingelstedt (1814—1881) auch noch in seiner „Hofratszeit" zu den Poeten dieser Gruppe. Die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (1842) wirken durch bitteren Hohn; aber diese Ironie entsprang der gleichen Verzweiflung über den gesunkenen Nationalgeist wie das Pathos Sallets:

Ringsum saß noch ein sterbliches Geschlecht,
Saß unser Volk, das uns gestreng verfemte,
Ein Volk, dem alles schlecht und alles recht,
Das, selber lahm, auch seine Dichter lähmte.

Und da die Entwickelung nicht dazu angetan war, ihn zu bekehren, so blieb der vornehme Hofrat und „Tyrannenvorleser" in Stuttgart (1843) und der Theaterintendant von München (1851—1857), Weimar (1857—1867) und Wien (1867—1881) derselbe Satiriker und Ironiker, der der arme Schullehrer und Zeitungskorrespondent gewesen war. Eine geheime Opposition gegen alles, was sich als „heilig" und „ernst" gab, spielte in seinen blasierten „Gedichten" (1845), wie in seinen Künstlerromanen („Die Amazone" 1868) und Lebenserinnerungen („Münchener Bilderbogen" 1879) immer

mit; nur wo es sich um Fragen der Kunsttechnik handelte, verstand der Spötter keinen Spott. Deshalb konnte nicht nur Heine, sein Lehrmeister, sondern selbst Hebbel den festen Kern des viel gescholtenen „Renegaten" verteidigen.

Den Eindruck zweifelhafter Echtheit hat man auch bei Gottfried Kinkel (1815—1882), dem seine Beteiligung am badischen Aufstand, seine Verurteilung und die häßliche „Begnadigung" zu Zuchthausstrafe (statt zu Festung), sowie endlich die Befreiung durch Karl Schurz eine unverdiente Popularität einbrachten. Als Poet steht er der romantisch-sentimentalen Richtung der Geibel, Strachwitz, Redwitz merkwürdig nahe („Otto der Schütz" 1846) und zeigt jedenfalls weniger Eigenart als seine treffliche Gattin Johanna Kinkel (1810—1858). Durch alle Bedrängnis wahrte sich die tapfere Frau ihre politischen wie ihre musikalischen Ideale und setzte sich in dem autobiographischen Roman „Hans Ibeles in London" (1860), der das Leben und Treiben der Emigranten in London anschaulich schildert, ein ergreifendes Denkmal. Gleiche Festigkeit und gleiche Liebenswürdigkeit zeichnet ihre Freundin aus, die unermüdliche Veteranin des revolutionären Idealismus, Mazzinis, Wagners und Nietzsches Freundin, Malvida von Meysenbug (1816—1903, geb. in Kassel als Tochter eines Hofmarschalls), deren anschauliche „Memoiren einer Idealistin" (1876) zu den wertvollsten Dokumenten über jene merkwürdige Zeit zu rechnen sind.

Viel von dem Gemachten, Theatralischen, das Kinkel anhaftete und das selbst Freiligrath erst abwerfen mußte, liegt auf Karl Beck 1817—1879), dem „ungarischen Naturkind". Die Zeit liebte etwas Dekoration. Nicht nur Gustav Kühne, der den ungarischen Juden unter seinen besonderen Schutz genommen und ihn auch zum Christentum übergeführt hatte, erklärte in jungdeutscher Galarede, daß Beck „sein horchendes Ohr an das große Weltherz der Börneschen Gedanken gelehnt" habe — nein, sogar Brentano bestaunt in jenem Brief an Freiligrath das große Talent des fahrenden Poeten. Uns scheint nur aus den keck hingeworfenen Bildern aus der Heimat („Janko, der ungarische Roßhirt" 1841) wirkliches Talent hervorzuleuchten. Die „Lieder vom armen Mann" (1846) machten Effekt durch die neue Richtung, die sie der bis dahin einseitig politisierenden Revolutionslyrik mit dem Hinweis auf soziales Elend gaben; aber originelles Gepräge tragen

auch hier nur Genrebilder wie der realistische Versroman „Auch eine Dorfgeschichte“ oder das viel zitierte Gedicht „Knecht und Magd“.

Wer spricht heute noch von Kinkel oder Beck? Und wie stark ist auch der Stern des mächtigsten Triumphators der Revolutionspoesie erblaßt! Ja, bei ihm wie bei Freiligrath hat die politische Stimmung der Gegenwart gerade den bedeutendsten Dichtungen auch die Anerkennung entzogen, die sie wirklich verdienen.

Wenn Freiligrath den Idealismus der Revolution am schönsten verkörpert, so zeigen sich in Georg Herwegh (1817—1875) die schwachen Seiten vereinigt, die sie scheitern ließen. In seinen Gedichten wie in den Zeitungen und Reden jener Tage herrschen die Phrase und die doktrinäre Engherzigkeit; die Unfähigkeit zum Lernen, zur Entwickelung teilte er nur mit zu vielen Parteigenossen; der Egoismus freilich, der brutale Epikureismus, die zynische Weltverachtung, die ihn beherrschten, sind unter den Führern des deutschen Radikalismus wohl nie wieder in so verletzender Stärke aufgetreten. Und dennoch ist Herwegh, freilich nur auf kurze Zeit, der Mann des Tages gewesen. Was alle dachten, das fing er auf, verdichtete es in einem glücklichen Refrain, und ließ kunstvoll geformte Strophen wie eine Volksmenge auf der Straße immer wieder in den einen Ruf einstimmen: „Wir haben lang genug geliebt und wollen endlich hassen!“ oder: „Der Freiheit eine Gasse!“ oder: „Ich hab's gewagt!“ Herwegh ist ein Rhetor, gewiß; aber er ist der größte Rhetor, den die deutsche Literaturgeschichte kennt, fähig wie kein zweiter, dem Volke das Wort vom Munde zu nehmen und in wirksamster Form wiederzugeben.

Herwegh ist (31. Mai 1817) als Sohn armer Eltern in Stuttgart geboren. In der Luft, die die württembergische Verfassungsfrage erfüllte, wuchs er auf: unter der Übereilung des aufgeklärten Despotismus, unter dem Trotz der altliberalen Stände, unter dem Eigensinn beider Parteien tat hier zum erstenmal in Deutschland sich zwischen Standesgenossen, Freunden, Verwandten eine politische Kluft auf, so jäh, daß sie den sozialen Frieden gefährdete. Demokraten und Regierungsmänner saßen im „Museum“, der großen bürgerlichen Vereinigung, und in den Wirtshäusern, in denen der süddeutsche Bürger sein Abendweinchen nimmt, an getrennten Tischen; gehässige Naturen, wie der (noch liberale) Wolfgang Menzel, schürten das Feuer durch persönliche Verdächtigungen.

Dabei hatte Stuttgart das Gefühl, im Mittelpunkte der deutschen, ja der europäischen Aufmerksamkeit zu stehen. Nicht ganz mit Unrecht: und es steht uns nicht zu, über den ersten großen Prinzipienkampf, der auf deutschem Gebiet über politische Fragen ausgefochten ward, vom Standpunkt unserer Realpolitik höhnisch die Achseln zu zucken. Sallet hat damals im Zorn gerufen, wenn alles „Phrase" heißen solle, das man nicht mit Händen packen und befühlen könne, dann sei am Ende die größte „Redensart" — der liebe Gott. Wohin die Gleichgültigkeit gegen alle politischen Prinzipienfragen führt, das hatte sich ja deutlich genug an der Geschwindigkeit gezeigt, mit der sich etwa Untertanen des Königs Jérome von Westfalen in die Treue gegen ihren neu angestammten Landesherrn eingewöhnten. Wertvoller war selbst die eigensinnigste, beschränkteste, unfruchtbarste Treue gegen „das alte gute Recht". Aber für ein Kind von rascher Begabung und frühreifer Eitelkeit war das ein böses Klima. Daß Herwegh weder bei dem theologischen, noch bei dem juristischen Studium aushielt, machen freilich die engen, fast klösterlichen Verhältnisse des alten Württemberg doppelt begreiflich; hatten sie doch auch Vischer und Strauß zur Opposition erzogen. Er dichtete — alle Schwaben dichten. Wie Freiligrath sich an Victor Hugo geübt hatte, so warf Herwegh sich (1839—1840) auf eine Übersetzung des Alphonse de Lamartine (1790—1869), jenes glänzenden Rhetors, dessen „Geschichte der Girondins" (1847) nach Droysens Wort durch ihr falsches Pathos alle Redner von 1848 verdorben hat. Daneben rezensierte er eifrig, freilich schon hier mehr Politiker als Verehrer der reinen Kunst, Vorfechter einer neuen demokratischen Literatur, die von der Julirevolution (1830) datieren sollte, und deren Ausgangspunkte für Deutschland er in Börnes Reise nach Frankreich, Heines Reisebildern und der Opposition gegen Goethe sah. In Goethe befehdete er, wie das kritische Orakel Stuttgarts, Wolfgang Menzel, das Haupt der rein ästhetischen Weltanschauung, der Schule des „l'art pour l'art", die an den Bedürfnissen des Volkes kalt vorübergeht; wie er später spöttisch dem Volke zurief:

Du hast ja den Schiller und Goethe —
Schlafe, was willst du mehr?

Weil er aber ein wirkliches Talent war, verhalf ihm selbst diese einseitige Stellung zu manchem treffendem Urteil; die Tatenlust des angeblich nur „verträumten" Hölderlin, den warmherzigen

Liberalismus des vermeintlichen „Aristokraten" Platen hatte er fast wieder zu entdecken. Zu beiden zog es ihn: die weiche, melodische Sehnsucht Hölderlins klingt aus den wenigen, aber sehr schönen Elegien Herweghs, den Gedichten, in denen er einer zarten Stimmung nachgab („Ich möchte hingehn wie das Abendrot"). Platen mit seiner strengen Kunst hat ihn vor der bequemen Schlodderigkeit der Nachfolger Hoffmanns von Fallersleben und vor der prosaischen Härte Gutzkows oder Sallets bewahrt; von ihm lernte er die Kunst des Sonetts, in dessen Handhabung er dann, nach dem Urteil eines Geschichtschreibers dieser Form, bis auf Heyse maßgebend blieb.

Konflikte mit der Regierung, aus seiner Abneigung gegen den Militärdienst und seiner Heftigkeit erwachsen, trieben ihn (1839) nach Zürich. Er ward der Sturmvogel, der die spätere Emigration der Richard Wagner und so vieler anderer ankündigte; andere Gesinnungsgenossen waren freilich schon aus den Demagogenjahren her dort versammelt. Sie ermutigten ihn zu einer Sammlung seiner Gedichte, und so erschienen (1841) die „Gedichte eines Lebendigen", schon im Titel gegen den „Verstorbenen", gegen den Fürsten Pückler als typischen Vertreter der geistesjunkerlichen, aristokratisch-blasierten „Literatur der besseren Stände" gerichtet. Der Erfolg blieb hinter dem nicht zurück, den drei Jahre früher Freiligrath errungen hatte. Das Jahrzehnt ist eben das der großen lyrischen Triumphe: Anastasius Grün, Lenau, Freiligrath, Hoffmann v. Fallersleben, Herwegh treten sich 1831—1841 auf die Fersen, während freilich Annette von Droste und Mörike nicht durchdrangen, weil dem einen die Tendenz fehlte und die der andern antimodern war.

Herwegh hatte die Kunst verstanden, dem Gefühl, das überall sich regte, eine künstlerisch abgerundete Form zu geben; — vertieft, individualisiert, mit neuem Leben gefüllt hat er es nirgends. Aber er war der Mund des Volkes nur desto mehr geworden, je weniger er sich innerlich irgend über den Durchschnitt erhob. Man nehme nur seinen „Aufruf"! Inmitten der allgemeinen Stimmung gegen die Kirche tritt Herwegh gleichsam auf einen Baumstumpf, auf irgend eine natürliche Tribüne und verdichtet jenes allgemeine Gefühl in den Kampfruf: „Reißt die Kreuze aus der Erden!" Das Gefühl wird an einer symbolischen Handlung verdeutlicht, die Zuhörer haben, indem sie es hören, fast die Empfindung, wirklich zu

handeln, etwas zu leisten, die Kreuze herauszureißen. Nun läßt er seine Blicke umherschweifen, als hätte jeder ringsum ein herausgerissenes Kruzifix in der Hand — was soll nun damit geschehen? Schwerter sollen die eisernen Kreuze werden und so eine neue Heiligkeit im heiligen Kampfe gewinnen. Wie aufregend, aufreizend wirkt dieser Aufruf! Oder das Lied vom Hasse, das in rascher Folge alles zusammenschiebt, was sich über das Thema dieser Verspredigt „Heiliger wird unser Haß als unsre Liebe werden" sagen läßt! Gewiß, seine Gedanken sind spärlich, und die Technik ist dem großen Chansonnier Béranger abgelernt, die Reime haben von Freiligrath profitiert:

Im Fleisch der Menschheit ward zum Pfahl
Die Wiege des Rienzi Cola,
Seit Luthern traf des Bannes Strahl
Und seit loyal dort nur Loyola ...

Und dennoch ist etwas Neues, etwas Originelles in dieser Art. Alle frühere politische Lyrik verkündete Gesinnungen — diese fordert zur Tat auf. Es ist die eigentliche Agitationspoesie, weil immer eine greifbare Handlung (mag sie auch nur symbolischer Natur sein) vorgezeichnet wird. „Reißt die Kreuze aus der Erden!" — „Stoßt an! stoßt an! Der Rhein — und wär's nur um den Wein! — der Rhein soll deutsch verbleiben"!

Wie man gesagt hat, mit Beaumarchais' „Figaro" sei die Revolution von 1789 schon im Gang gewesen, so kann man sagen, mit den „Gedichten eines Lebendigen" hat sich schon die von 1848 in Bewegung gesetzt.

Dazu dies naive Talent, sich als den typischen Freiheitsdichter zu stilisieren! Johannes Scherr besuchte ihn (1843) in Emmishofen bei Konstanz: da „trug er Haupthaar und Bart, beide von glänzender Schwärze, so lang wie sie eben wuchsen, und die meiste Zeit umschlotterten seine feine, schmächtige Gestalt die Fragmente eines Schlafrocks; auf seinem Kopfe trotzte beim Ausgehen eine Jakobinermütze, unter welcher die schönsten Männeraugen hervorfunkelten, die ich je gesehen". Das ist der ganze Herwegh: zu Hause im Schlafrock — draußen die Jakobinermütze auf dem Kopf.

Mit Überzeugung verherrlichte er in sich selbst den Mann der Poesie; und alle Welt, befangen von jenem abstrakten Kultus der Poesie, den wir bei dem jungen Freiligrath wie bei der ganzen Romantik trafen, jubelt ihrem Vorbild zu. Durch ganz Deutsch-

land geht (Herbst 1842) sein Triumphzug: Fackelzüge, Lorbeerkränze, Festmahle. Der König von Preußen gibt ihm im November 1842 jene Audienz, die Heine zu einer seiner witzigsten Satiren begeistert hat. Der König verstand den Dichter nur zu gut; sie hätten wirklich miteinander gehen können. Die unklare Begeisterung, die eigensinnige Selbstverblendung, die Freude am Schlagwort und an der tönenden Phrase — der König hätte das alles dem Dichter nicht vorwerfen dürfen. „Ich liebe eine gesinnungsvolle Opposition". „Ich wünsche Ihnen einen Tag von Damaskus — und Sie werden Großes wirken!" Es kam anders. Herwegh, übermütig geworden und dabei durch Polizeichikanen gereizt, schrieb (19. Dez. 1842) einen Brief an den König, der bald veröffentlicht wurde:

Du schreibst dem eigenen Ruhme,
Weh! den Uriasbrief!

rief Freiligrath. Er wurde ausgewiesen, seine Schriften in Preußen verboten. Von neuem kehrte er nach der Schweiz zurück. Er ließ (1844) den zweiten Band der „Gedichte eines Lebenden" erscheinen — eine schöne Elegie („Heimweh": „Mich friert, mich friert! ich möcht' zu Hause sein!"), eine witzige Doppelparodie Geibels und Freiligraths (in Duettform, wie A. W. Schlegel einst Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen ein Terzett hatte singen lassen), eine große Zahl von Xenien, zum Teil sehr witzig, zum Teil fast leer, wie das bei Epigrammenhäufung so leicht geschieht. Seine Blüte war vorbei. Doch dem künstlerischen Sinken sollte noch Schlimmeres folgen. An der Spitze deutscher Arbeiter zog er in den badischen Aufstand, und seine Schar unterlag (27. April 1848) bei Niederdossenbach dem württembergischen Militär. Erfindung ist es, daß er sich unter dem Spritzleder eines Wagens versteckt habe — Tatsache, daß er noch während des Gefechts entfloh, um dem allerdings sonst sicheren Tode zu entgehen. Damit war sein „totaler Ruin in der öffentlichen Meinung" entschieden, wie ihm Karl Vogt bescheinigte. Man erkannte, wie viel mehr Bramarbas dieser „tatendurstige" Agitator war als Held; ein Boulanger, kein Napoleon. Zu der maßlosen Verbitterung, der er sich nun im Exil, erst in Paris, dann in Zürich, schließlich wieder in Deutschland (in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo er 7. April 1875 starb), mit einem gewissen grimmigen Behagen ergab, hat gewiß eine verborgene Reue und heimliche Beschämung mitgewirkt. Äußer-

lich freilich hielt er sich „aufrechter als je". Wie der Hjalmar der „Wildente" lebte er, von seiner tapferen Frau und seinen Kindern als Heros bewundert, ein tatenloses Leben und gab sich jeder Form des Epikureismus mit jener Energie hin, wie sie fast nur die Autodidakten des Lebensgenusses besitzen. Rasch ging ihm auch jede Eigenart des Tons verloren, und in den letzten fünfundzwanzig Jahren hat er nur noch Heines Zeitsatire, meist mit wenig Glück nachgeahmt. Nur die „Arbeitermarseillaise" glückte ihm noch und manches in einer neuen Shakespeare-Übersetzung. Daß dieser Hjalmar einmal ein Dichter gewesen sei, merkte man sonst den innerlich und äußerlich ganz niedrig stehenden Schimpfversen nicht an, mit denen er bisweilen noch seine Gegner bewarf:

Selbst der große Bettelpreuße,
Bluntschli, euer Matador,
Kratzte sich, als hab' er Läuse,
Hinter seinem Staatsmannsohr.

Anfangs hatte er noch auf ein „großes Opus" hingewinkt, für das er „ein tüchtiges poetisches Kapital" zusammenbringen wollte. Nach der Revolution gab er alle Pläne auf. Eitel und hartherzig lebte er nur noch seinem Ruhm und seinem Wohlbefinden. Seinen Beifall konnte das neue Reich so freudig entbehren wie den seiner einstigen Todfeinde. Er hatte sich selbst abgetan. Und doch — lesen wir die besten Stücke der ersten Sammlung, so zuckt unwillkürlich auch uns noch die Hand. Sie sind lebenskräftig geblieben, weil sie bei aller Flachheit wahr gewesen sind, aus einem wirklichen Gefühl gedichtet, ehrlich, sogar naiv. Er hätte der Theodor Körner der Revolution werden können; mit einem langen Leben voll bitterer Einsamkeit hat er es gebüßt, daß er einstmals dem Tode entwich.

An diese charakteristische Figuren reihen sich zahlreiche kleinere Genossen. Da ist der produktive Robert Prutz (1816—1872), ein trefflicher überzeugungstreuer Mann mit einem leichtflüssigen Talent, der in seinen Liedern Hoffmann von Fallersleben, in seiner zum Teil glänzenden aristophanischen Komödie „Die politische Wochenstube" (1843) Platen folgte; der gemütvolle Ludwig Seeger (1810—1864), dem am besten die symbolische Ausdeutung kräftig gezeichneter großer Naturbilder gelang; ein Nachzügler der eigentlichen Revolutionslyriker, der kunstgewandte Ludwig Pfau

(1821—1894) aus Heilbronn, ein Meister der Ballade, ein origineller Kritiker, ein unvergleichlicher Übersetzer. Ihm gelang es, die deutsche Literatur mit einem fremden Werk wahrhaft zu bereichern: er verdeutschte den „Onkel Benjamin" des liebenswürdigen, tapferen und guten französischen Schulmeisters Claude Tillier (1801—1844) so glänzend (1865), daß dieser ebenso gemütvolle als gesinnungsvolle humoristische Roman in Deutschland berühmter und bekannter ward als in seiner Heimat.

Alles machte politische Gedichte. Der Freiherr von Helfert, der bekannte österreichische Staatsmann und Historiker, hat den „Wiener Parnaß im Jahre 1848" genau beschrieben: für jeden Tag sind zahlreiche Lieder, gereimte Satiren, Aufrufe in Versen gesammelt, jedes Gedicht ruft Entgegnungen oder Beifallsbezeugungen hervor. Über 2000 Nummern sind für ein Jahr und einen Ort belegt! So war es über ganz Deutschland. Unübersichtlich wurde der Chorus der politischen Lyriker. Man konnte gar nicht widerstehen; man mußte sich beteiligen. Da war der junge Rudolf Gottschall (1823—1909) aus Breslau; er war dazu bestimmt, in kühler, kluger Anwendung einer sorgfältig studierten Poetik Gedichte, Romane („Im Banne des schwarzen Adlers" 1876, „Das goldene Kalb" 1880), Trauerspiele in unübersehbarer Fülle aus seiner Hand hervorgehen zu lassen, historische und zeitgemäße; vor allem aber war es sein Beruf, als geschickter Schachkünstler elegant geschnitzte Lustspielfiguren auf dem Brett hin- und herzuschieben („Pitt und Fox" 1865) und daneben umfangreiche literarhistorische und ästhetische Werke („Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" 1855, „Poetik" 1858) mit einer erstaunlichen Fülle charakteristischer Epitheta auszustatten. Damals aber (1848) schrieb auch Rudolf Gottschall blutige „Barrikadenlieder". Friedrich Hebbel verfaßte politische Gedichte und Otto Ludwig und Gottfried Keller und alle Welt.

Zahlreich sind denn auch die Epigonen der Revolutionsdichtung. Hierhin rechnen wir diejenigen Poeten, die in der Tendenzpoesie von und vor 1848 den entscheidenden Anstoß empfangen haben, deren Hauptwirksamkeit aber doch in spätere Zeit fällt, als sich die Energie jener Regungen längst abgeschwächt hatte. Moritz Hartmann (1821—1872) aus Duschnik bei Przibram in Böhmen erzielte allerdings seinen größten Erfolg mit der „Reimchronik des Pfaffen Mauritius" (1849) — einer witzigen,

wenn auch in der Form oft zu schludrigen Charakteristik der Pauls-kirche, die aber in ein ergreifendes ernstes Finale ausläuft. Aber seine anschaulichen Reiseschilderungen („Tagebuch aus Languedoc und Provence" 1852) und die psychologische Feinheit seiner „Bilder und Büsten" (1861) zeigen eine gereiftere, ernstere Kunst, die nur bei der Zeit den Widerhall jener Reimpredigt nicht mehr fand. — Blieb der bildschöne Mann mit dem prächtigen Dichterbart der Liebling aller, die ihn kannten, sowohl um seines braven zuver-lässigen Charakters, wie um seiner bezaubernden Liebenswürdigkeit willen, so hat ein anderer Deutschböhme, Alfred Meißner (1822—1885), sich selbst die Achtung der Nachwelt verscherzt. Der Enkel des aufklärerischen Vielschreibers August Gottlieb Meißner gehörte mit Moritz Hartmann und Leopold Kompert zu dem strebsamen Prager Kreis des „Jungen Böhmens". Aus diesen Ideen wuchs dem jungen Arzt sein gegen alle Dunkelmänner stürmendes Epos „Ziska" (1846); naiv verherrlichte der Deutsche den Heros der Tschechen. Seine „Gedichte" (zuerst 1845) und andere Dichtungen in rhyth-mischer Form verraten den Epigonen: zahlreiche Anklänge, der Widerspruch zwischen der sauberen Form und dem grellen Inhalt, die nüchterne Berechnung der Anlage — alles deutet dahin. Nur wo seine Priesterfeindschaft ihn begeistert, wie in dem sehr charakteristischen, gegen die Legende Davids gerichteten Gedicht „Mihal" oder in dem Drama „Das Weib des Uria", fühlt man einen lebhafteren Herz-schlag. Im Gegensatz zu der Sorgfalt, die der Verehrer Heines hier bewies, zeigen seine zahlreichen Romane („Sansara" 1858, „Schwarz-Gelb" 1862—1864, „Babel" 1867) bei entschiedenem Talent eine hastige Mache und einen sorglosen Stil. Der Gegen-satz erklärte sich nur zu gut, als ein häßlicher Handel über die Geschichte der Erzählungen aufklärte. Von dem eigenen Vater knapp gehalten, um seinen Ruhm und seine pekuniäre Lage gleich ängst-lich besorgt, hatte Meißner sich in rascher Schleuderarbeit schnell verausgabt und dann von seinem Freund Franz Hedrich sich die Stoffe, bald auch fast die ganze Bearbeitung liefern lassen. Hedrich gab den Inhalt, Meißner den Namen her — ein für beide Teile gleich unrühmliches Verfahren, durch dessen verräterisches Aufdecken der ungetreue Mitarbeiter sich erst recht mit Schmach bedeckte. Meißner beging in Verzweiflung einen Selbstmordversuch und starb unter dem vollen Eindruck der traurigen Enthüllungen, an deren Richtigkeit wohl aber kaum zu zweifeln ist; für die Urteilsfähigkeit

von Publikum und Kritik jener Zeit aber liefert die tragische Episode ein belehrendes Beispiel.

Gern wählte die Satire, wie in den aufgeregten Kämpfen der Reformationszeit, auch prosaische Form. Deshalb lagert sich breit um die poetische Lyrik jener Tage eine umfangreiche Pamphletliteratur. Wir nehmen das Wort hier im allgemeinsten Sinne: neben sehr bösen, persönlichen „Pamphleten" stehen sehr ernste und bedeutsame Flugschriften.

Die größte Wirkung tat eine solche Flugschrift des heute freilich schon fast vergessenen Johannes Ronge (1813—1882). Als der Bischof Arnoldi von Trier (1844) den „heiligen Rock" zur Anbetung ausstellte, richtete der schlesische Kaplan an ihn einen „Offenen Brief" von gewaltigster Wirkung. „Wissen Sie nicht — als Bischof müssen Sie es wissen —, daß der Stifter der christlichen Religion seinen Jüngern und Nachfolgern nicht seinen Rock, sondern seinen Geist hinterließ? Sein Rock, Bischof Arnoldi von Trier! gehört seinen Henkern!" Seit Luthers Thesen hat keine theologische Flugschrift so gezündet wie dieser Brief vom 1. Oktober 1844. Er führte die Begründung der „deutschkatholischen" Kirche herbei, in der die Anhänger alter josefinisch-katholischer Aufklärung und protestantisch-rationalistischer „Naturreligion" sich zusammenfanden; rasch und hell schlugen die Flammen auf, um freilich bald auszubrennen. Das war auch Ronges Schicksal. Vielleicht war er in dieser Epoche voll Beredsamkeit der größte Redner; packende Schlagworte fehlten dem Manne nie, der die beiden Hauptfeinde des deutschen Liberalismus in einen Toast zusammenfaßte: „Ein Pereat den Petersburgen an der Newa und an der Tiber"!

Wir erinnern noch an die berühmten beiden Staatsschriften von Johann Jacoby (1805—1877), dem „Königsberger Jakobiner" („Vier Fragen" 1841) und Heinrich Simon aus Breslau (1805—1860), dem bewunderten Vetter der Fanny Lewald („Annehmen oder Ablehnen?" 1847). Scharf und klar geschrieben, sind sie doch zu trocken, um literarischen Wert zu haben. Aber bedeutende Journalisten wie Ludwig Walesrode (1810—1899) und Guido Weiß (1822—1899) verbreiteten die radikale Überzeugung kräftig und wirksam in weite Kreise. Und J. H. Detmold (1807—1856), 1849 Reichsjustizminister, schrieb (1843) die in ihrer Art klassischen beiden Satiren „Randzeichnungen", deren erste die Ängstlichkeit des eingeschüchterten Philisterliberalismus köstlich

persifliert, parodierte (1849) in den „Taten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur konstituierenden Nationalversammlung“ die wetterwendische Popularitätshascherei gewisser Volksvertreter und machte sich in der „Anleitung zur Kunstkennerschaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden“ (1834) über die unreife Kunstliebhaberei und Kunstkritik lustig, die mit den überall veranstalteten Ausstellungen erwachte. Ein anderes hervorragendes Mitglied der Paulskirche, Karl Vogt (1817—1895), schrieb gegen den Göttinger Physiologen Rudolf Wagner das vernichtende Pamphlet „Köhlerglaube und Wissenschaft“ (1855), das nicht nur als Wendepunkt in der Abgrenzung zwischen Naturforschung und Theologie kulturhistorische Bedeutung hat, sondern auch rein schriftstellerisch durch den Ernst seines Pathos wie die Kraft seiner Satire eines Lessing nicht ganz unwürdig wäre. Jahrzehntelang dauerte diese Blüte des Pamphlets an. Die Theologie zeitigte die glänzenden Streitschriften von D. Fr. Strauß (1808—1874: „Die Halben und die Ganzen“ 1865), die Ästhetik die etwas zu stark polternden Aufsätze Fr. Th. Vischers (1807—1887: „Mode und Cynismus“ 1878). Einen stark persönlichen Charakter tragen die Pamphlete, die Ferdinand Lassalle (1825—1864) gegen den Literarhistoriker Julian Schmidt (1862) und gegen den Nationalökonomen Schulze-Delitzsch (1864) schrieb. Wir erinnern noch an den ultramontanen Polemiker Sebastian Brunner (1814—1893) mit seinen satirischen Romanen und Gedichten und angeblich literarhistorischen Pamphleten, die an Rücksichtslosigkeit des Tons den stärksten Leistungen der Radikalen nichts nachgeben und in der Art, wie sie mit den Tatsachen umspringen, sie übertreffen. Alban Stolz (1808—1883) schrieb noch Erbauungsschriften, kurze Traktätchen, die, selbst wo sie polemisch waren, vor allem positiv gemeint sind; jetzt war der Ton der wesentlich negativen Pamphlete auch hier eingedrungen. Der Freiburger Professor war noch ein glücklicher Schüler seines Landsmanns Hebel; der Wiener Publizist Brunner hat von dem Jungen Deutschland viel und nicht das Beste gelernt. Ja der Umschwung ließ das Gebiet der wissenschaftlichen Darstellung nicht unberührt. Auch seine populären Vorträge aus der Zoologie würzte Karl Vogt mit witzigen politischen Anspielungen („Ozean und Mittelmeer“ 1848, „Untersuchungen über Tierstaaten“ 1851), und der große Minister v. Roon ließ in einen Leitfaden für Schüler Bemerkungen

einfließen wie über Spanien und Portugal: „In beiden Staaten konstitutionell-monarchische Verfassungen, deren Inhalt zwar durch Eide und Paragraphen, weniger aber durch die Natur der Verhältnisse garantiert und daher bis in die neueste Zeit häufigen Veränderungen unterworfen ist."

All diese Männer in allen Lagern haben von Heine und besonders von Börne gelernt; dennoch ist ihr Stil ein wesentlich anderer. Statt des Schwelgens in geistreichen Arabesken, wie vor allem Gutzkow es fortsetzte, ist jetzt ein scharf und schnell zum Ziel gehender Stil herrschend. Der Klassiker des Pamphlets, der Franzose Paul Louis Courier (1772—1825) mit seinen kleinen Satiren gegen den „weißen Schrecken" der legitimistischen Restauration und sein Landsmann, der geistvolle Nationalökonom Bastiat (1801—1850) mit seiner Polemik gegen die Schutzzöllner haben wohl nur etwa auf Ludwig Bamberger (1823—1899) aus Mainz eingewirkt, der in dieser Schule zum Meister des politischen und nationalökonomischen Essays aufwuchs und später besonders in der Zeitschrift „Die Nation" (1888—1907) Schüler heranbildete. Dagegen hat der große Programmschreiber der wirtschaftlichen Entwickelung Deutschlands, Friedrich List (1789—1846) aus Reutlingen den klaren, humorvollen Ton seiner Streit- und Werbeschriften der einheimischen Tradition zu verdanken.

Aber bald ließ der zunehmende Ernst der Lage überall den Luxus überflüssiger Geistreichigkeiten und die Behaglichkeit ironischer Abfertigungen zurückweichen. Der „Esprit" trat zurück — der Witz trat vor. Auch die parlamentarische Diskussion mit ihrem Bedürfnis nach rascher Wirkung half. So entstanden in den Jahrzehnten nach 1840 all jene glänzenden, oft freilich auch nur blendenden kurzen Flugschriften von überwiegend satirischem Charakter, deren das Junge Deutschland nicht fähig gewesen wäre und derengleichen man erst wieder in der Zeit der theologischen Kämpfe Lessings und der literarischen des jungen Goethe trifft. Sie wurden mit Leidenschaft gelesen, gingen von Hand zu Hand, wurden diskutiert und auf Einzelheiten bewundert: sie wirkten, wo noch D. Fr. Strauß' „Romantiker auf dem Thron der Cäsaren" nur ergötzt hatte. In dieser Luft entstanden die neuen Witzblätter, vor allem (1848) der „Kladderadatsch", der unter der glänzenden Leitung des witzigen Humoristen und Possendichters David Kalisch (1820—1872), des geistreichen, formgewandten und eleganten

Satirikers Ernst Dohm (1819—1883) und des liebenswürdigen heiteren Dichters Rudolf Löwenstein (1819—1891) jahrzehntelang wohl unbestritten das beste Witzblatt der Welt war; in Mannigfaltigkeit der Behandlung, sicherer Schlagkraft der Satire, Kraft des Pathos, wo es not tat, vor allem aber in dem Talent, typische Figuren zu schaffen, ließ er nicht nur die deutschen, sondern auch die französischen und englischen Nebenbuhler weit zurück, zum Teil durch das Verdienst des sonst wohl überschätzten Zeichners Wilhelm Scholz. Wie weit übertraf dies Kind der Revolutionszeit seinen zahmen Vorläufer, den „Berliner Don Quixote" (1832) des Humoristen Adolf Glaßbrenner (1810—1876), der zuerst den Berliner Witz zu allgemeiner Geltung brachte und ihm in dem „Eckensteher Nante" einen typischen Vertreter schuf! Es ist richtig, daß der „Kladderadatsch" vorzugsweise den Wortwitz pflegte — über den übrigens die geistvollsten Franzosen und Engländern nicht so verächtlich urteilen wie bei uns die witzlosesten Doktrinäre; aber er brachte ihn auch zu einer gewissen klassischen Höhe. Es wäre Heines nicht unwürdig gewesen, was er über den kurhessischen Minister Hassenpflug bemerkte: „Hassenpflug bildet seit längerer Zeit den Knotenpunkt der deutschen Verwickelungen. Wann wird man sich endlich entschließen, diesen Knoten entweder gewaltsam durchzuhauen oder auf friedlichem Wege aufzuknüpfen?" Und wie weise entschieden die Gelehrten des „Kladderadatsch" ein andermal die viel diskutierten Rangstreitigkeiten der Heidelberger Professoren Knies und Schenkel mit salomonischer Weisheit dahin, daß der Schenkel immer oberhalb des Knies zu sitzen habe . . .

Die Luft war wirklich „mit Elektrizität gesättigt". Überall blitzte es, und für den etwas übergründlichen Geist der Deutschen war diese Gewitterluft heilsam, ja unentbehrlich zur Schulung. Nun entwickelte sich rasch eine Beredsamkeit großen Stils. Wie stolz wäre jede andere Nation auf die Reden der Paulskirche! Wir sind maßlos ungerecht gegen den alten Liberalismus; wir vergessen, wie oft auch Bismarcks größte Leistungen doch nur „die Tat zu ihren Gedanken" waren, zu den Ideen jener „Professoren und Journalisten" von 1848 und 1860, die es heute Mode ist zu verspotten. Ohne Paulskirche besäßen wir weder das Deutsche Reich noch seine Verfassung — das haben selbst strenge Juristen wie Binding hervorgehoben. Und was die Form angeht, so sind jene Reden vielleicht überhaupt das Bedeutendste, was dieser Zeit-

raum literarisch hervorgebracht hat. Zu großartigem Schwunge erhebt sich plötzlich das so lange gebundene Wort. Neben den alten Meistern, Jakob Grimm, Ludwig Uhland, E. M. Arndt, Fr. L. Jahn tritt eine ganz neue Generation von Rednern auf den Plan. Wohl hat noch immer das gelehrte Element die Führung durch Fr. Chr. Dahlmann (1785—1860), den ernsten strengen Historiker, von dessen Worten man wiederholen kann, was er gleichnisweise vom Einmaleins sagt: daß sich diesem gar nichts besonders Scharfsinniges oder gar Liebenswürdiges nachsagen lasse, sondern immer nur soviel, es sei richtig damit, es lasse sich dem nicht widersprechen. Aber neben ihm steht doch als Parteihaupt der Professorensohn und Professor Karl Vogt (1817—1895) aus Gießen, „eine runde, breitschultrige, äußerst behäbige Gestalt, wie ein glücklicher Pächter, der seine Revenüen nicht ganz verzehren kann", ein Meister polemischen Humors und zündender Parolen; steht der Theaterkassierer von Leipzig, Robert Blum (1807—1848), mit den Feueraugen in dem vom dichten Bart umwallten runden Gesicht, der feindliche Schlagworte so gewandt aufzufangen weiß: „Diese Partei läßt sich den Vorwurf der Wühlerei gern gefallen; sie hat gewühlt ein Menschenalter lang, mit Hintansetzung von Gut und Blut; sie hat den Boden ausgehöhlt, auf dem die Tyrannei stand, bis sie fallen mußte, und Sie säßen nicht hier, wenn nicht gewühlt worden wäre." Und wenn die Aristokratie den Präsidenten der Paulskirche, Heinrich v. Gagern (1799—1880) aus Bayreuth, gesandt hat, dessen hohe vornehme Gestalt nicht wenig zu seinem Nimbus beitrug und auch zu dem feierlichen Pathos seiner Rede paßte, so schickte sie doch auch den Fürsten Felix Lichnowsky (1814—1848), dessen lässig-eleganter Salonton und dessen geistreiche Schlagfertigkeit eine ganz neue Nuance in die öffentliche Beredsamkeit Deutschlands brachten. Die düstere, schwere Redegewalt Josefs v. Radowitz (1797—1853) wurde überholt von der aus dem Herzen quellenden, ganz und gar „mündlichen" Redemacht Gabriel Riessers (1806—1863) aus Hamburg, dessen Kaiserrede vom 21. März 1849 H. v. Treitschke für die großartigste erklärt, die in dieser Versammlung gehalten wurde.

Die Paulskirche hat die Berliner konstitutionelle Versammlung in den Schatten gestellt, die auch wirklich kleinlicher und altmodischer diskutierte, aber doch auch Redner von Bedeutung

in diesem und den ihm folgenden Landtagen zählte — vor allem, nach unserm heutigen Urteil, auf der Seite der konservativen Minorität. Trocken, pedantisch, aber fesselnd durch den heiligen Ernst einer unerschütterlichen Überzeugung sprach auf der Linken Johann Jacoby (1805—1877) aus Königsberg; mit dem „Brustton der Überzeugung" und mit dem sicher blickenden tiefblauen Auge, der durchgearbeiteten Physiognomie, dem ehrwürdigen Backenbart wirkte Benedikt Franz Leo Waldeck (1802—1870) aus Münster, ein Volksmann im besten Sinne des Wortes, doch auch nicht ohne dessen Schwächen; knorrig, volkstümlich schroff redete Hermann Schulze-Delitzsch (1808—1883); geistreich, mit einer seltsamen Mischung von Romantik und praktischem Sinn, Lothar Bucher (1817—1892) aus Neustettin, der später einer unserer glänzendsten Journalisten und (1864—1890) zuletzt Bismarcks „rechte Hand" wurde. Otto von Bismarck selbst sprach originell, scharf, aufreizend, aber damals noch oft durch die gesuchte Eigenart gehindert, die der tiefgläubige, in Leben und Denken großartig folgerechte, eckig-originelle Adolf v. Thadden-Trieglaff (1796—1882) zur offiziellen Sprache seiner Partei gemacht hatte: eine bizarre Mischung von derb-volkstümlichen Wendungen („ein Wähler auf 10000 Pfund Menschenfleisch inklusive Menschenknochen") und Bibel- oder Klassikerzitaten, dunkle Anspielungen in der Art Hamanns, viel verhaltener Groll und zuviel Ironie. Dagegen fiel dem Doktrinär der altkonservativen Partei, dem vom Judentum zum orthodoxen Luthertum übergetretenen Friedrich Julius Stahl (1802—1861) aus München die Aufgabe zu, die Devisen in die Fahnenbänder zu sticken, wirksame Schlagwörter: „Autorität, nicht Majorität"; „die Wissenschaft muß umkehren".

Nicht klein ist die Zahl geringerer Talente, die noch zu nennen wären, und in manchen Schattierungen schwankt ihre Eloquenz. Allen aber ist jetzt das gemein, daß die mündliche Rede eine Wahrheit geworden ist. Man liest nicht mehr ab, man redet nicht mehr ein unsichtbares Publikum an, sondern unter dem Druck des Moments wendet man sich an gerade diese Zuhörer und sucht sie zu gewinnen. Diese Mündlichkeit, die Befreiung vom Lesepult gehört zu den Kennzeichen der Zeit. Freiligraths Gedichte wurden deklamiert, und deklamieren muß man Herweghs Gedichte, um ihre Wirkung zu verstehen.

Und nun entwuchs auch die feierlich steife Form des „Berichts"

ihrer Verknöcherung. Wer wird aus literarischem Interesse die Staatsschriften lesen, die nach Gentz geschrieben wurden? Jetzt aber lernte in dieser Atmosphäre Otto von Bismarck (1815—1898), daß eine wirksame Form auch dem solidesten Inhalt nicht schaden kann; unter den Einflüssen jener „kleinen Literatur" und der mündlichen Rede bildete der größte Staatsmann des neunzehnten Jahrhunderts den funkelnden, blitzenden Stil seiner Gesandtschaftsberichte und Ministernoten aus. Es war eine Zeit, die die französische Kunst, mit wirksamen Schlagworten zu fechten, in gefährlicher Weise gelernt hatte. Wie Herweghs Dichtung fast nur Schlagwortpoesie ist, sahen wir schon; bei den Rednern geht die Sucht noch weiter. Freilich gelangen dabei glänzende Parolen, wie jener Feldruf Stahls „Autorität, nicht Majorität". Dann folgte jedesmal stürmischer Beifall auf der einen, wütendes Zischen auf der anderen Seite. Bismarck hat sich wohl von den Schlagworten auch der eigenen Partei nicht sonderlich imponieren lassen, wie er denn gegen die „Legitimität" und den „Kampf gegen die Revolution" seines Freundes und Lehrers Leopold von Gerlach früh manches einzuwenden hat; welche Bedeutung aber solche Formulierungen als Kampfmittel haben, hat der große Redner wie nur einer gelernt, und manches Mal, wenn solche Anpassung an den Geschmack einer Versammlung ihm das durchbringen half, was er durchbringen mußte, mag er im Geist seinen Lehrern, den „Achtundvierzigern" aus beiden Heerlagern, gedankt haben. —

Neuntes Kapitel

Der Mythos

Der Umkreis der poetischen Stoffe schien erschöpft. Nach allen Zonen war die Poesie geeilt und in jeden Heimatwinkel hatte sie sich eingegraben. Den prickelnden Reiz der Bildungsaristokratie und die gesunde Kost des Bauernlebens hatte sie ausgeprobt. In ästhetischem Epikureismus schwebte sie über der Schönheit der Dinge und ward eine Waffe im Tageskampf. Dem individuellen Moment gab sie Dauer. Nur eins blieb noch übrig: die Welt selbst und ihre ewigen Gesetze poetisch zu erfassen, sich in das Zentrum selbst zu versetzen und von hier aus die „Universalpoesie" zu vollenden.

Dies leistet in naiveren Perioden der Mythos. Aber auch die Philosophie greift mit unsicherer Hand dahin: Ludwig Feuerbach wird vor lauter Realismus zuweilen zum Mythologen. Und der Dichtung lag ein Hineinfühlen in das Seelenleben der Natur immer nahe: bei Lenau und bei Mörike vor allem trafen wir solche Mythendichtung.

Aber nirgends war hier der Mythos der Mittelpunkt der Poesie. Das war er viel eher in der künstlichen Schicksalsdogmatik der Zacharias Werner und Müllner, die doch aber auch nur einen Punkt herausgriffen. Immerhin — hier war ein Versuch, bewußt moderne Mythologie zu schaffen.

Jetzt aber wurde denen, die das jungdeutsche Programm einer Erneuerung des Volkes und der Kultur ernst nahmen, in ihrem Grübeln der Mythos zur wichtigsten Lebensäußerung der Volksseele. Hier einzusetzen, von hier aus ein neues Deutschland, modern zugleich und von altgermanischer Reckengröße, zu schaffen, das ward Richard Wagners Lebensgedanke. Und einsamer, ohne politische Tendenz, aus der Leidenschaft des Suchens heraus packte Friedrich Hebbel den Mythos, um ihn individuell zu erneuern.

Bei Richard Wagner (1813—1883) wuchs jener künstlerische Lebenstraum sich wirklich zu einer Art von „Nationalkirche" aus. Eine geistige Gemeinschaft, von gewissen philosophisch-religiösen Dogmen zusammengehalten, Festspielhäuser als Stätten der gemeinsamen Andacht, eine zweckmäßige Organisation der Bekenner unter energischer Leitung — das ergab eine ästhetische Kirche; und der

Übereifer der Jünger gab bald auch die Ketzerverfolgung und den Heiligendienst dazu.

Den Musiker haben wir hier nicht zu würdigen, und den Philosophen nur zu streifen. Zuzugeben ist aber freilich, daß es schwer ist, den Schriftsteller abzutrennen. Schriftstellernde Musiker hat es immer gegeben. Karl Maria v. Weber (1786—1826) und Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) brachten ein angestammtes schriftstellerisches Talent als Briefschreiber zur Geltung; Robert Schumann (1810—1856) und Hans v. Bülow (1830—1894), Richard Wagners sächsische Landsleute, gehören zu unsern hervorragendsten Kritikern, jener unerschöpflich in anmutigen Einkleidungen und graziösen Wendungen, im Stil von Jean Paul und E. Th. A. Hoffmann stark beeinflußt, dieser witzig, in Wortspielen Virtuos, mit einer an Heine gemahnenden Verve des Stils. Richard Wagners persönlicher Freund Peter Cornelius (1824—1874), der Komponist des „Barbiers von Bagdad", war ein feinsinniger und liebenswürdiger Dichter. Aber in Wagner ist die Musik von seiner dichterischen, die Textgestaltung von seiner musikalischen Anschauung mit beherrscht, und so ist in gewissem Sinne jedes seiner Werke, die agitatorischen Prosaschriften selbst nicht ganz ausgenommen, ein „Gesamtkunstwerk".

Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig) wurzelt mit seinen Grundanschauungen in jener Epoche, die den Übergang von der Romantik in die unruhige Tatenlust des Jungen Deutschland bedeutet. Ausläufer der Romantik wie E. Th. A. Hoffmann und der Philosoph Feuerbach, Vorläufer des Jungen Deutschland wie Heinse und Heine haben auf seine schriftstellerische Produktion stark eingewirkt. Von Heine stammen die Grundmotive des „Fliegenden Holländers" und des „Tannhäuser", wie von Hoffmann seine Anschauungen über das Verhältnis von Text und Musik mitbeherrscht sind. Im ganzen bedeutet seine Entwickelung eine zunehmende Entfernung vom Jungen Deutschland und eine sich steigernde Annäherung an die Romantik. Die Novellen und Aufsätze, die unter dem Titel „Ein deutscher Musiker in Paris" (1840—1841) erschienen, erinnern an die Jungdeutschen kaum weniger als an Hoffmann. Die Feindschaft gegen den „barbarischen" Staat, die Wagner durch alle Phasen festhielt, und seine Lehre von der „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen in den künstlerischen Menschen der Zukunft", sein Haß auf die Maschine und die „pfäffische Pan-

dektenzivilisation", die „aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen bestehenden Leineweber zustande gebracht habe", wäre den Wienbarg und Laube wenigstens doch ebenso verständlich gewesen wie den Arnim und Tieck. Aber Wagner haßte die Wissenschaft, in der die Jungdeutschen den Befreier der Völker sahen, mit romantischem Ingrimm. Ihm war sie der Todfeind der Kunst. Zuletzt steigerte sich seine gehässige Geringschätzung des akademischen Lebens und Wirkens (in den Schriften „Publikum und Popularität" und „Religion und Kunst") bis ins Krankhafte. Die Vivisektion ward ihm zum Symbol der gelehrten Arbeit überhaupt, und dieser fast noch mehr als der „wissenschaftlichen Tierquälerei" galten die letzten Keulenschläge des bis ins Alter leidenschaftlichen Mannes. Der Romantik nahe, dem Jungen Deutschland fern zeigte er sich endlich auch in dem Anschluß an das christliche Dogma, das er anfänglich (mit Feuerbach) abgelehnt, später lange ignoriert hatte.

Romantisch war auch das Ideal, das ihm vorschwebte, sobald seine künstlerischen Konzeptionen sich mit philosophischen Grundsätzen zu vermählen begannen. Schon Platon, der große Romantiker der Antike, hatte es gehegt: Erziehung des Volkes durch die Kunst! „Das Ziel ist der starke und schöne Mensch!", heißt es in seiner wichtigsten Programmschrift: „Die Kunst und die Revolution" (1849); und wenn dies das Ziel auch der Feuerbach, Daumer, Pückler, Jordan war, so stand Wagner allein in seiner idealistischen Abwehr aller realistischen Wege zu diesem Ziel. Bewußte Pflege der nationalen Kunst soll aus der Misere der Gegenwart in ein neues Heroenzeitalter retten. Deshalb nahm der königlich sächsische Hofkapellmeister auch 1849 an dem Aufstand teil: „Nur die große Menschheitsrevolution kann auch das vollendete Kunstwerk uns gewinnen." Aber in Paris im Exil wandte er sich ganz von den politischen Bestrebungen der deutschen Verbannten ab, und selbst als nach schweren Bedrängnissen ihm in Zürich (1850—1858) ein neues Leben aufging, das ihn mit Herwegh und Genossen eng zusammenführte, hatte er sich die naive, oft freilich von nagenden Zweifeln unterbrochene Zuversicht bereits erkämpft, daß die Kunst allein Rettung zu bringen habe. Sein Hoffen ging fast wunderbar in Erfüllung. König Ludwig II. von Bayern ward (1864) der deus ex machina, der seine kühnsten Träume verwirklichen half. In München lebte er nun, „im sommerlichen Königreich der

Gnade", ganz dem Ausbau seiner Gedanken, bis (1872) in Bayreuth sein Festspielhaus und unter der tätigen Mitleistung zahlreicher „Wagner-Vereine" (seit 1876) seine Festaufführungen Wahrheit werden konnten. Keinem deutschen Künstler war es in gleich hohem Grade gegönnt, seine Pläne von dem Eifer weitester Kreise getragen, fast ohne Rest erfüllt, weiter wirkend und weiter greifend zu erblicken. Als ein Triumphator ist Richard Wagner in einem Prunkpalast der Renaissance zu Venedig (13. Febr. 1883) gestorben.

Auch seinen persönlichen Wünschen war reichstes Genüge geschehen. Romantiker war er auch in der exzessiven Empfindlichkeit gegen jede Bedrängnis. „Ich bin anders organisiert, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche! Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle wie Ihr Meister Bach." Er hatte Stil; er wollte Einheit in sein Leben und seine Kunst bringen. Durfte er die Kulissen seines Lebens, sein Haus „Wahnfried" in Bayreuth, seine Kleidung nicht so gut in das Gesamtkunstwerk einbeziehen, wie bei der Aufführung Malerei und Maschinerie über der Schulung von Sängern und Orchester nicht vergessen werden?

Denn hierin zeigt sich seine Eigenheit am stärksten — und zugleich seine Zugehörigkeit zu den führenden Geistern seiner Zeit. Aus der Vereinzelung wollen sie alle zur Vereinheitlichung; von dem Schwelgen in losen Momenten streben sie zu einer großen Komposition. Dies Streben verdichtet sich am klarsten in Wagners Kunstlehre.

Auch sie hat ihre Grundlage in romantischen Anschauungen. Mit Schlegel und Tieck, mit Arnim und Brentano teilt Wagner die fast abergläubische Verehrung der Volkspoesie. Alle echte Kunst beruht auf der Tätigkeit des ganzen Volkes. Den Künstler kennzeichnet innerhalb der Gemeinschaft nur die gesteigerte Kraft des Empfängnisvermögens; aber der eigentliche Dichter selbst von Shakespeares Dramen bleibt die Genossenschaft der Schauspieler: der Autor verdichtete nur die künstlerischen Anregungen zum bewußten Kunstwerk. Und sogar bei der Aufführung noch sind die Mitwirkenden und im idealen Sinne auch die Zuhörer Mitschöpfer des Werkes.

Die breiteste Gemeinschaft ist die des Volkes. Als Gesamtwerk bringt dies den Mythos hervor. Deshalb ist das Werk des auf breitester nationaler Basis stehenden Dichters zu bezeichnen als

„der aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Mythos". Die dem „gegenwärtigen Leben" entsprechende Neuerfindung ist notwendig, damit die Gesamtheit des Volkes aus ihren jetzigen Empfindungen heraus das Drama mitfühlen, miterleben und auf diese Weise miterschaffen kann.

Romantisch wie diese Überschätzung der unbewußten Dichtertätigkeit des Volkes ist auch Wagners Liebhaberei für überkühn symmetrische Anordnungen, die Siegfried und Christus oder wieder Jesus und Apollon oder gar Buddha und Luther fast mit der Kühnheit eines Novalis zu Gruppen arrangiert; dann die an der Oberfläche der Worte dilettantisch herumspielenden Etymologien; endlich aber auch weithin leuchtende Aphorismen antithetischer Natur, die im „Athenäum" hätten stehen mögen: „Das Leben ist die unbewußte Notwendigkeit, die Kunst die erkannte." Aber ganz unromantisch ist sein energisches Herausarbeiten der Technik. Je mehr er sich in seine Zentralaufgabe versenkte, ein Nationaltheater als Mittelpunkt der künstlerischen Volkserziehung zu organisieren, desto stärker ward auch seine Kunstlehre vom romantischen Spiel zu einer praktischen Anwendung folgerichtiger Sätze übergeführt. Und insofern bedeutet seine Annäherung an die Romantik doch auch eine Überwindung ihrer Formlosigkeit.

Auch hier gilt es ihm, das Einzelne aus seiner Isolierung zu befreien. Die einzelne Melodie ist nur Lebensäußerung eines Moments; sie wird eingegliedert in die „unendliche Melodie" des Gesamtwerks, das durch Verspinnen und Verweben der Leitmotive zur übersichtlichen Einheitlichkeit gebracht wird. Aber auch die Gesamtmelodie des einzelnen Musikdramas ist organisch hervorgegangen aus der „mütterlichen Urmelodie", die das Volk selbst mit seiner Sprache schuf. Der Komponist hat nur „den ihm zu Gebote stehenden Sprachausdruck zur überzeugendsten Fülle der Melodie zu steigern". Aus dem Sprachstoff hebt er zur Verwirklichung seiner dichterischen Absicht zunächst die Versmelodie heraus, und diese vervollkommnet er durch die musikalische Aufhöhung der Akzente.

Freilich waren nicht diese theoretischen Anschauungen das Ursprüngliche; zu ihnen kam Wagner erst nach und nach in Anlehnung erst an Feuerbach, dann (seit 1854) an Schopenhauer. Die künstlerische „Anschauung", das Wort im umfassendsten Sinn genommen,

gebar seine Kunst; und es spricht deshalb für den Künstler, daß seine Schöpfungen zu seiner Theorie nicht so streng stimmen wie etwa bei dem Doktrinär Hebbel. Eine weitgehende Übereinstimmung war aber doch schon dadurch gegeben, daß, umgekehrt wie bei Hebbel, bei Wagner die Theorie wesentlich durch die eigene Praxis bestimmt wurde. Schwer ist gerade um dieser von Wagner betonten Einheitlichkeit willen der „tonvermählte Dichter" nur nach seinen Versen zu beurteilen. Wagen wir es doch, so müssen wir auch wagen auszusprechen, daß er in seinen Dichtungen die Höhe der eigenen Forderungen so wenig erreicht hat, wie etwa der in mancher Hinsicht ihm vergleichbare Klopstock. Die Sprache hat er schließlich von seinem Standpunkt aus kaum weniger gewalttätig angefaßt als die Verfasser schlechter alter Libretti. Es war die Urmelodie aus dem Sprachmaterial doch nicht mehr so leicht herauszuhören, das Jahrhunderte glättend und verwüstend über sich hatte ergehen lassen, und wenn er etwa aus verwitterten Worten mit Hilfe falscher Etymologien die „wurzelhaft syllabische Melodie" der Rheintöchter bildete, lenkte er ganz in die Pfade romantischer Sprachrätselei ein. Auch die Erneuerung des Stabreims, so eingehend Wagner sie aus dem Wesen der deutschen Sprache rechtfertigt, entspricht zu wenig ihrem „gegenwärtigen Leben" und bleibt eine jener störenden Absichtlichkeiten, an denen die dichterische Produktion des ganzen Zeitraums leidet. Nicht minder hat Wagner oft den Endreim vergewaltigt; besonders aber bleibt die Wortwahl mit ihren häufig veralteten oder sprachwidrig neugebildeten, zuweilen schwer verständlichen Elementen oft eine störende Scheidewand zwischen dem Dichter und der unbefangenen Aufnahme des Publikums. Eine übereifrige Jüngerschaft hat gerade hier Geheimnisse genialster Inspiration gesucht und gefunden und in der Analyse der Vokal- und Konsonantenklänge eine Art überromantischer Kabbala getrieben. Uns scheint Wagner als Dichter bewundernswerter, wo er wirklich dem Strom der Sprache folgt, wie in dem hinreißenden Schluß des „Tristan", oder vor allem in den köstlichen „Meistersingern", die als Ganzes in die kleine, sehr kleine Reihe echter deutscher Lustspiele von dauernder Bedeutung zu stellen sind.

In der Wahl der Fabel wandte sich Wagner bewußt von historischen zu mythologischen Stoffen. „Rienzi" und andere Motive gehörten noch der Geschichte an; dann aber setzte er in

seinem theoretischen Hauptwerk „Oper und Drama“ (1852) auseinander, daß das historische Drama um seiner „Treue“ willen nichtig sei. Das einzelne historische Faktum bleibt für seine Auffassung immer etwas Isoliertes, eine einzelne, ob auch in sich rhythmisch gegliederte Melodie; von hier will er zu der unendlichen Melodie ewiger Typen aufsteigen, wie sie ihm, national bedingt, im Mythos vorliegen. Eine jede Hauptgestalt seiner Dramen hat er selbst so erklärt: den „Fliegenden Holländer“ (1843) als den mythischen Helden der Sehnsucht nach Ruhe, „Tannhäuser“ (1845) als den von Sehnsucht nach dem Leben erfüllten Künstler, Hans Sachs in den „Meistersingern“ (1862) als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Zeitgeistes, „Lohengrin“ (1847) als den Typus des „eigentlich einzigen tragischen Stoffes der Gegenwart“: des Verlangens nach voller Verwirklichung der Liebe, wie sie dem „Übermenschen“ doch nicht gegönnt ist; und entsprechend Senta und besonders Elsa. In den Nibelungendramen und im „Parsifal“ ersetzen philosophische Mythologeme Schopenhauers oder eigenartig umgeformte Gedanken des christlichen Dogmas die alten Mythen, an deren Stelle sie sich gedrängt haben; und die philosophische Sprache der Götter und Helden („du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“) wirkt kaum weniger anachronistisch als die Spekulationen der von Wagner hart mitgenommenen Nibelungen Hebbels. Überhaupt ist aber zu sagen, daß durch diese allzu abstrakte, sublimierte Auffassung seine Gestalten durchweg die individuelle Lebenswahrheit einbüßten, die etwa Goethes Prometheus oder Faust bei aller typischen Bedeutung behielten.

Aber deshalb hat Wagner doch nicht zu den Dichtern gehört, die nur mit dem Kopfe schufen. Einer merkwürdig sicher rechnenden Intelligenz stand eine leidenschaftliche „Empfängnisfähigkeit“ zur Seite. Die Empörung gegen soziale Zustände, unter denen alles öffentliche Leben litt, hatte Wagner zum Revolutionär gemacht. Der Anblick der Pariser Schuljugend, die am Schlußtag der Ausstellung (1867) in den Palast strömte, zwang ihm Tränen und Schluchzen ab; so fühlte er die Entfremdung dieser Menschheit von seinen Idealen. Er vermochte das Volk geradezu zu definieren als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen, oder sie in ihr begriffen fühlen“. Er war auch ein „guter Hasser“ wie sein Zeitgenosse Bismarck; und vor allem in den Jahren seines Erfolges traten die subjek-

tiven Begrenztheiten seines Wesens störend hervor; eine bittere Gehässigkeit, die jeden prinzipiellen Gegner, ja eigentlich jeden Nichtanhänger als persönlichen Feind behandelte; eine undankbare Zurückschiebung oder auch Anfeindung früherer Gönner und Helfer. Man wandelte nicht ungestraft unter Palmen, und wer jahrzehntelang durch Not und Versuchung heldenhaft die Fahne seines Ideals hochhielt, den mag wohl das Bewußtsein der Macht am Schluß mit einer Lust erfüllen, die lange begehrte Vernichtung aller Feinde, aller Gleichgültigen noch selbst zu erreichen. Auch diese Dissonanzen gehören in die Urmelodie seiner Persönlichkeit und seines Lebens hinein.

Welche Bedeutung starken Jahrgängen zukommt, oder, deutlicher ausgedrückt, wie mächtig die Tendenzen der Zeit selbst auf weit auseinander liegende Individualitäten wirken, das wird klar, wenn wir neben Richard Wagner Friedrich Hebbel (1813—1863) stellen. Sie waren einander entschieden antipathisch: Wagner hat Hebbels „Nibelungen" verhöhnt, und Hebbel fand Wagners Theorie von Mythos und Oper „abgeschmackt". Für des Musikers glühendes Verlangen nach voll instrumentierter Dekoration auch des äußeren Lebens hätte der Dichter so wenig Verständnis gehabt, wie der Komponist für das leidenschaftlich zehrende Grübeln des großen Aphoristikers. Wagner war der geborene Revolutionär, wenn er sich auch mit den Jahren immer mehr konservativer Denkart anpaßte: Hebbel war ein ausgesprochener Konservativer, der an den Autoritäten hing und die Menge verachtete. Und dennoch — wieviel Übereinstimmungen zwingt die Zeit diesen Antipoden auf! In beider Kunsttheorie nimmt der Mythos eine zentrale Stellung ein. Beide fühlten das Bedürfnis, das einzelne Kunstwerk aus seiner Isolierung zu befreien und eine „unendliche Melodie" durch den ganzen Zyklus hindurchzuführen: beide sind Dramatiker, denen das Lyrische leicht, das Epische fast immer mißlingt. Und in der Gesamthaltung der Persönlichkeit bildet bei beiden den festen Kern jener geniale Egoismus, der um seiner Aufgabe willen den Künstler zu allem berechtigt glaubt und keine Pflichten anerkennt, die der einen zuwiderlaufen: sich zum Schöpfer großer Werke zu bilden. Eine Art geistiger Hofhaltung, ein heftiges Ausnutzen der Freunde (das freilich bei Hebbel mehr geistiger, bei Wagner mehr materieller Art ist), eine starke Verachtung fremder Richtungen gehen damit Hand in Hand. Wagner ist unmittelbar

von patriotischen Absichten beseelt, die bei Hebbel mehr indirekt hervortreten, jedoch keineswegs fehlen: das Bedürfnis nach Neuschöpfung deutscher Kunst und vor allem nach Reformierung des deutschen Theaters aber teilen beide. Und sogar ihr Leben zeigt Ähnlichkeit im Gesamtverlauf. Beiden eignete neben entschiedenstem Idealismus eine merkwürdig weltläufige, gewandte Art, sich zum Herrn der Situation zu machen, Gönner zu gewinnen und zu behalten, ihr Lebensideal zu erzwingen — eine Gewandtheit, die dem dritten im Bunde, Otto Ludwig, leider so völlig abging. Wagner wie Hebbel verdanken es neben größeren Eigenschaften auch diesem Talent, wenn ihre Lebensbahn nach bedrückenden Anfängen eine stark und stetig aufsteigende Richtung zeigt.

Friedrich Hebbel (geb. 25. März 1813) ist ein Sohn Schleswig-Holsteins, einer der vielen bedeutenden Männer, die das stammverwandte, meerumschlungene Land damals zum Stolz Deutschlands hervorbrachte. Jenem Norderdithmarschen gehört er an, in dem der alte friesische Reckentrotz eine innere zarte Empfindsamkeit, wie sie bei Klaus Groth am hellsten hervortritt, gegen die Außenwelt mit harter Schale zu umkleiden liebt. Hebbels Vater, ein verarmter Maurermeister, war so, wie Meister Anton (in „Maria Magdalene"), ein harter und starrer Pharisäer geworden, der in dem Landflecken Wesselburen freudlos, ja freudenfeindlich saß, sich mit der asketischen Erinnerung an früheren Wohlstand zu immer größerer Verbitterung aufstachelte, und in dem Stolz auf eine bis ins Äußerste getriebene strenge Rechtlichkeit und Ehrlichkeit die einzige Entschädigung für alles, was die Welt ihm versagte, fand. Die gute Mutter konnte den beiden Jungen dies düstere Heim nicht aufhellen. Mehr als der Hunger, der sich auch wohl anmeldete, hat diese lichtlose Atmosphäre auf die Seele des Knaben gedrückt und wie Herder hatte er diese Einwirkungen nie völlig überwunden. Das erste Gedicht, das einschlug, war Bürgers „Lenore", mit seiner düstern, unheimlichen Färbung nur zu gut in diese Gemütsstimmung passend und daher vom stärksten Eindruck: „Wonne, Wehmut, Leben, Tod, alles auf einmal, ein Urgefühl."

Vierzehnjährig kam der seiner Umgebung bewußt weit überlegene Knabe als Schreiber zu dem Kirchspielvogt. In noch verletzenderer Weise wiederholten sich die Erlebnisse seiner Kindheit. Der Vogt Mohr war, so scheint es, kein böser Mann, aber wie Hebbels Vater erfüllt von einer harten, grausamen Abneigung

gegen Illusionen: dem hochstrebenden Gemüt die Niedrigkeit seiner äußeren Lage fühlbar zu machen, schien ihm wohl pädagogische Pflicht. Hebbel las mit Leidenschaft und datierte seine dichterische Erweckung von der Lektüre von Uhlands Ballade „Des Sängers Fluch". Uns Heutigen scheint sie keineswegs die Krone von Uhlands Gedichten (auch nicht das „Glück von Edenhall", das Hebbel später am höchsten stellt); aber für die ringende Dichterseele ward gerade dies Stück mit seiner typisierenden Charakterzeichnung, mit seiner Moralisierung einer rein anekdotischen Handlung, mit seiner nachdrücklichen Schlußpointe vorbildlich. Er schickt schon poetische Arbeiten in Lokalblätter. Um so schroffer meint sein Vorgesetzter ihn in die gebührende Stellung herabzwingen zu müssen, an den Dienstbotentisch, unter das Gesinde. Ohnmächtig empört sich der Stolz des jungen Dichters. Für ihn ist dies Erlebnis, die Verletzung des idealen Gefühls, die Schändung des berechtigten Stolzes ein Mittelpunkt der dramatischen Schöpfung geworden.

Endlich kommt Rettung. Die unbedeutende Romanschriftstellerin Amalie Schoppe (1791—1858) nimmt sich seiner an — wieder nicht, ohne ihn die Last ihrer Wohltat zuweilen drückend empfinden zu lassen; dennoch hätte Hebbel der gutmütigen Freundin, ohne deren Hilfe ihr genialer Landsmann vielleicht versunken wäre, etwas mehr Dankbarkeit bewahren können, als er tat. Hebbel kommt vom Land in die Großstadt Hamburg (1835) — eine Notwendigkeit für ihn, der nach seinem späteren Wort „Menschen verzehrte", für den anregender Umgang, die Beobachtung verwickelter Kulturverhältnisse, die Möglichkeit direkter Wirkung Lebensbedürfnis war.

In leidenschaftlicher Arbeit holte er nach, was ihm an wissenschaftlicher Vorbildung fehlte, und studierte dann in Heidelberg und München.

Hier fand er die Keime seiner meisten Werke, der „Judith", der „Maria Magdalene", der „Genoveva", des „Diamanten". Dazu viele Entwürfe: „In München", sagt Witkowski, „treten vor sein Auge eine Reihe großer historischer Persönlichkeiten: Julian Apostata, die Jungfrau von Orleans, Napoleongestalten, von denen manches auf Holofernes, Judith und Herodes überging. Weiter Alexander der Große, in seinem Innern zerrissen durch den Zweifel, ob er der Sohn Philipps oder des Jupiter Ammon sei, ferner lange Zeit hindurch abwechselnd als Drama und als Roman geplant,

die „Dithmarschen", das Bild der eigenen Volksgenossen des Dichters in ihrer trotzigen Freiheitsliebe. Einige Erzählungen führte er hier schon aus. „Anna" stammt bereits aus Hamburg, nun folgte die vergebliche Humoreske „Schnock" und „der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd". Diese Gruppe ward später durch fünf weitere Erzählungen vervollständigt. Unter dem Einfluß von Tiecks Auffassung der Novelle und nach dem Vorbild von Kleists Technik suchen sie alle in ihren paradoxen Wendungen die „unergründlichen Verschlingungen des Lebens" nachzubilden. Die Technik verbessert sich wohl von der losen Anekdotenkette des „Schnock" bis zu der strengen Geschlossenheit der „Kuh"; aber die Anlage bleibt immer dieselbe: ein einzelner Charakterzug (wie Schlägels Selbstquälerei) oder ein einzelnes Motiv (wie die Wirkung von Matteos Häßlichkeit) wird mit gehäuften Zügen bis ins Ungeheuerliche gesteigert. Die wirre Kunst der Durchführung erinnert bei „Matteo" oder der „Kuh" an jene Anekdote von Lionardo da Vinci, der ein Garnknäuel so kunstvoll gezeichnet haben soll, daß man den Faden von Anfang bis zu Ende verfolgen konnte: viel Kunst — und das Ganze doch nur ein Knäuel!

Er reist nach Heidelberg, München, Stuttgart, kehrt (1839) nach Hamburg zurück und kommt auch zu Gutzkow in wechselnde Beziehungen, die schließlich doch in entschiedenste Feindschaft auslaufen sollten. Gutzkows „Saul" veranlaßt Hebbels erstes Drama: wie Lessing mit „Emilia Galotti" den Corneille, wollte er mit „Judith" eine von ihm prinzipiell verworfene Auffassung des Dramas praktisch widerlegen. Es wird (1840) in Berlin und Hamburg aufgeführt und erregt leidenschaftliche Diskussionen. In Wien parodiert es Nestroy mit triumphierendem Witz, anderswo erweckte es Hoffnungen auf einen „Messias der deutschen Tragödie". Mit dem Selbstgefühl eines solchen tritt der gedrückte Jüngling von ehemals nun auch theoretisch in der Vorrede zu „Genoveva", dem gereimten Vorspiel zum „Diamanten" (1841), der Auseinandersetzung „Mein Wort über das Drama" auf. König Christian VIII. stattet seinen Untertan mit einem ansehnlichen Reisestipendium aus. Zuerst zieht der Kulturpoet nach Paris, wo sein ganzer Gesichtskreis eine bedeutsame Erweiterung erfuhr und wo seine Anschauungen über die Kunst und die Welt zu dauernder Festigung gelangten; die ununterbrochenen lebhaften Gespräche mit einem

gescheiten Mann von großer Bildung und Welterfahrung, Felix Bamberg, der später sein Leben beschrieben und seine unschätzbaren Tagebücher und Briefe herausgegeben hat, mußten den Durchbruch unklar ringender Vorstellungen wesentlich fördern. Als Stadt rief Paris in Hebbel nicht so lebhafte Eindrücke hervor wie Rom (1844).

Nach der Rückkehr nahm Hebbel (1845) in Wien seinen dauernden Wohnsitz. Hier war ihm alles Glück gegönnt, das er ersehnen konnte. Zwar blieb sein Verhältnis zu den eigentlichen Schriftstellerkreisen der Stadt kühl: Grillparzer lehnte ihn ab, Halm wurde von Hebbel verachtet, Laube als intriganter Feind angesehen. Aber aus der Gelehrtenwelt und der „Gesellschaft" bildete sich nach und nach um Hebbel ein Kreis treuer Verehrer. Und siegreich breitete sich sein Ansehen über Deutschland aus; für die Jugend ward er bald ein vielverehrter Prophet, so heftig auch die maßgebenden Kritiker wie Wolfgang Menzel, Gutzkow, Auerbach ihn aus verschiedenen Motiven bekämpften. Nur die verrufene „Berliner" Kritik bemühte sich verdienstvoll um das Verständnis seiner Werke, der hegelianische Kritiker Rötscher vor allem. — Gleich sein Einzug in Wien ward durch eine für den Geniekultus jener Epoche bezeichnende Szene eröffnet. Zwei junge polnische Edelleute laden ihn zu sich ein und nehmen ihn mit dem wildesten Enthusiasmus auf: „Dann gab's eine wilde Nacht, kostbares Essen, Fasanen und Rebhühner, Champagner, Toaste auf den Knien vor mir ausgebracht, und weil dritte Personen hinzukamen, fortwährendes leidenschaftliches Rezitieren und Interpretieren der ‚Judith' und der ‚Genoveva'".

Wichtiger als dies bedenkliche Anschwärmen war für den Dichter die Hochachtung, die er gerade in den angesehensten Kreisen der österreichischen Hauptstadt genoß. Freilich trug neben seiner vornehmen, von aller journalistischen Art und Unart weit entfernten Haltung auch seine entschieden konservative Gesinnung und seine Abneigung gegen die revolutionäre Tendenzpoesie nicht wenig zu dieser Gunst bei; war er doch der Sprecher einer Deputation, die in den Revolutionstagen dem Kaiser und den Erzherzogen die Gesinnungen der „Wohlgesinnten" ausdrücken sollte. — Das meiste Glück aber erwuchs ihm aus seiner Ehe. Bald nach seiner Ankunft in Wien hatte er sich mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheiratet. Es war keine blinde Liebe, die ihn bezwang; zu auf-

richtiger Zuneigung trat die Empfindung, daß nur dieser Schritt ihn retten könne. Mit grausamer Energie löste er ein Verhältnis, das ihn lange Jahre, seit den ersten Hamburger Tagen, an ein armes, gutes Mädchen, Elise Lensing, gefesselt hatte; die Kinder aus dieser freien Verbindung waren freilich beide tot. „Jedes Opfer darf man bringen", schrieb er an Bamberg, „nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dies Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt werden." Er leugnet ein andermal, daß irgend eine Verpflichtung gelten könne, die der höchsten Pflicht des Künstlers widerstreitet. Gewiß kann man anders urteilen, aber bei einer Natur von dem eisernen Zusammenschluß Hebbels war die Moral, die er entwickelte, nichts anderes als ein Motivieren innerer Notwendigkeit. „Große Menschen", schrieb er in sein Tagebuch, „werden immer Egoisten heißen. Ihr Ich verschlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahe kommen, und diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kraftverhältnis hervorgeht, für Absicht." Seine Naivität geht dabei so weit, daß er Elisen heftig zürnt, weil sie ihn nicht freigeben will. Das arme Opfer war zu beklagen; was aber Hebbel tun konnte, um seinen Schritt durch sein ganzes Leben zu rechtfertigen, das hat er getan. Der Mann, der wild und oft wüst durch das Leben gestürmt war, ward ein von Dankbarkeit und zärtlicher Sorge überströmender Gatte, der rührend liebevolle Vater seines Töchterchens, in dem stillen Frieden seiner Wohnung und dem ländlichen Behagen eines Landsitzes bei Gmunden ein glücklicher Mensch, der mit seinem Eichkätzchen und seinen Vögeln idyllisch spielte und mehr und mehr sich „vor der Welt ohne Haß verschloß". Herzlich und rührend schreibt er an seinen Biographen Emil Kuh:

> Wenn ich des Morgens erwache und den ersten Laut meiner Frau und meines Kindes vernehme, so kann ich mich freuen, daß mir die Tränen ins Auge treten; wenn ich meine Schale Kaffee trinke, so habe ich einen großen Genuß, wenn ich meinen Spaziergang mache, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich allein Beine hätte .... Dabei komme ich mir gar nicht genügsam und demütig vor, sondern ich fühle mich überschwenglich mit allem, was ich als Mensch verlangen kann, gesegnet und ich habe auch alle Ursache dazu, denn ich habe eine Frau, in der Gemüt und Seele fast verleiblicht sind, ich habe ein Kind, das sich aufs liebenswürdigste entwickelt, ich habe Freunde in allen Kreisen und ich brauche nicht ängstlich mehr für die Zukunft zu sorgen.

Dazu kamen Auszeichnungen von allen Seiten, besonders seit der Aufführung der „Nibelungen" (1861); sie brachten ihm auch

den Schillerpreis, den der Dichter, schon auf dem Sterbelager, mit den melancholischen Worten begrüßte: „Das ist Menschenlos: bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher.“ Besonders mußte es den treuen Verehrer der Klassiker erfreuen, daß der Großherzog von Weimar ihn als ihren Nachfolger in seine Musenstadt zu ziehen suchte. Nach so stolzen Erfolgen, zufrieden und hoffend, starb Hebbel am 23. Dezember 1863; der angefangene „Demetrius“ blieb wie der seines großen Vorgängers, unvollendet am Bett des Toten liegen.

Wie bei den Romantikern empfängt auch bei Hebbel die Produktion volle Beleuchtung nur aus seiner Kunstlehre, weil sie mit dieser untrennbar verwachsen ist. Hebbel erscheint bei oberflächlicher Betrachtung als ein Künstler von durchaus berechnender, reflektierter Art; und sicher ist er von eigentlich naiven Dichtergemütern wie etwa Justinus Kerner und Eduard Mörike gründlich verschieden. Wie hätte auch in der dumpfen Treibhausluft seiner Jugend, die alle höheren Regungen in den engsten Raum drängte und dadurch die Bruthitze der Entwickelung noch steigerte, eine wirkliche Unbefangenheit aufkommen können! Aber schon seine äußere Erscheinung zeigt einen Mann voll bewegten Innenlebens, keinen kalten Rechner wie Müllner oder Gutzkow:

> Hebbel war schlank und ziemlich hoch von Gestalt; sein Gliederbau schien auf Unkosten des Kopfes zu zart ausgefallen und nur dazu da, diesen Kopf zu tragen; unter der hohen, wie in durchsichtigem Marmor gemeißelten Stirn leuchteten die blauen Augen, mild bei ruhigem Gespräche, bei erregtem feuchteten sie sich dunkel glänzend an; Nase und Mund deuteten auf Sinnlichkeit; die etwas bleichen, zart geröteten Wangen gaben dem durch ein starkes Kinn männlich abgeschlossenen Gesichte eine gewisse Breite, und wenn man ihn ansah, hatte man stets den Eindruck, ins Helle zu schauen. Er hatte eine seelenvolle Stimme, die sich, je nach dem Gehalt seiner Rede, vom Gefälligen bis zum Gewaltigen steigern konnte.

Den zu schweren Kopf kennen wir schon — es ist die typische Stirn der Schriftsteller dieser Epoche; die sinnlichen Lippen teilt er mit Heine und mit Reuter; aber die Augen und die Stimme, diese am meisten seelischen Teile der Erscheinung, deuten über die Zeitgenossen hinaus in die Zeit der tiefen Seher! — Und nun hören wir gar, wie Emil Kuh seine Haltung beim Dichten schildert:

> Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Anblick hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommer-

regen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Brust ineinandergelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Straßen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens. Sogar das Teufelswetter des Oktobers konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bilderfegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Großstadt störte den visionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterstämme wühlte und knirschte, weckte ihn nicht aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftige Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei.

Das vollkommenste Bild eines Sehers aus den primitivsten Zeiten, der sich nur als ein Gefäß höherer Inspirationen fühlte! Er hört beim Dichten Melodien, er hat Gesichtserscheinungen: bei dem ersten Akt seiner Genoveva habe ihm beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt: beim Herodes vom Anfang bis zum Ende das brennendste Rot. Als er den Epilog zur Genoveva dichtete, da habe er eine angeschossene Taube fliegen sehen . . .

Und daneben wieder so viel von der Überklarheit seiner Zeit, bis zur eigenen Beängstigung:

Dies steht so klar vor meinem Geist,
Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir besser glückte! —

Wiederholt hat Hebbel selbst über die Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion in der Kunst gehandelt. Hier steckt der Schlüssel seiner ganzen dichterischen Eigenart, hier seine Verbindung mit der Kunst seiner Zeitgenossen und sein Gegensatz zu ihr.

Hebbels Produktion ist nicht, wie die der meisten echten Künstler, aus einem naiven Bedürfnis des Nachschaffens erwachsen. Was ihn erregte, war die Stimmung, in die fremde Dichtungen ihn versetzten: Bürgers Lenore, des Sängers Fluch, das Glück von Edenhall, auch Berichte wie die Leidensgeschichte Christi. In solcher poetisch gesteigerten Stimmung wurden ihm plötzlich Dinge klar, deren Verworrenheit ihn bisher geängstigt hatte. Er fand in der prägnanten Erzählung des Dichters eine symbolische Erklärung für zahllose Einzelfälle, die ihn bisher in ihrer dunklen Massenhaftigkeit bedrängt hatten. Er begehrt nun nach dieser Stimmung um dieses Lohnes willen. Mit dieser Auffassung der Poesie als eines Werkzeuges zur Ergründung der Weltgeheimnisse kehrt Hebbel zu der urältesten Anschauung zurück, die in den Urzeiten Poesie und

Wissenschaft als Zwillingsgeschwister der Menschheit in die Wiege legte, und zugleich wird er der Vorläufer einer neuen Schule, die in sehr verschiedener Färbung zu dem Experimentalroman Zolas und zu dem Experimentaldrama Ibsens führt.

Hieraus geht jene wunderbare Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion hervor. Fast könnte man von einem deduktiven dichterischen Prozeß reden. Das Grübeln, Suchen, Fragen liegt all seiner Produktion zugrunde. Daher in seinem Stil das Inquisitionswesen, das Zerreiben, wie Erich Schmidt es ausdrückt, die nackte Problemstellung und Formulierung. Die Tagebücher, die der Zweiundzwanzigjährige, seiner künftigen Unsterblichkeit bereits völlig gewiß, anlegte und in rastloser Arbeit durch sein ganzes Leben fortführte, sind kein Außenwerk, wie etwa Grillparzers Aphorismen, sondern recht eigentlich die Basis aller seiner Schriften: ja kaum ist es übertrieben, wenn ich alle Dichtungen Hebbels nur einen Kommentar zu seinen Tagebüchern nenne. Die Leidenschaft also, mit der Hebbel den großen Rätseln der Weltregierung, des Daseins, der Geschichte, der Kunst nachspürt, steigert sich zur Fieberhitze künstlerischer Eingebung, sobald ihm Gestalten oder Vorgänge begegnen, die zu einer symbolischen Beantwortung jener Fragen geeignet scheinen.

Seine dichterische Praxis, wie sie aus seiner Individualität und aus seiner Kunstlehre hervorgeht, ist diese. Ein starkes Bedürfnis nach Poesie erfüllt sein Leben:

O Muse, die mein Herz bewegt,
Die meine tiefste Kraft erregt,
Mir wird zum Sterben bang und weh,
Wenn ich dich einen Tag nicht seh'.

Was ihm aber vorschwebt, ist nicht ein einfaches intensives Erschauen von Gestalten, wie es E. Th. A. Hoffmann verlangte, sondern ein faustischer Einblick in das, was die Welt im Innersten zusammenhält. „Denken und Darstellen, das sind die zwei verschiedenen Arten der Offenbarung." „Die Kunst ist die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee." Wohl erwächst die Dichtung aus der Anschauung und hat es mit dem Leben zu tun; aber nicht ein bloßes Nachschaffen der äußeren Vorgänge strebt sie an, sondern eine Abspiegelung des gesamten Weltgetriebes mit seinen verborgenen Räderwerken. Auf die ganze Welt also soll sich das Auge des Dichters richten; und hier tritt Hebbel zu seiner Zeit in

den schroffsten Gegensatz, indem er ein bloßes Abmalen der Gegenwart abwehrt. „Die Erscheinungen und Gestalten, die der Dichter schafft, soll er immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, und überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückbeziehen."

Insbesondere ist es nun die Aufgabe der lyrischen Poesie, „das menschliche Gemüt im Tiefsten zu erschließen, seine dunkelsten Zustände durch himmelklare Melodien zu erlösen." Die Weltschmerzdichtung so gut wie die Tendenzpoesie fiel vor dieser Auffassung danieder; Goethes und Uhlands Lyrik bestand. Hebbels eigene lyrische Praxis aber konnte diese Muster nicht erreichen. Sein Geist ist zu ausschließlich auf Weltprobleme gerichtet; die Lyrik aber hat nach Goethes Lehre und Beispiel den forteilenden Moment zu verewigen, den „Zustand", der nur eben einmal bestanden hat. Jene symbolische Bedeutung, die das Gedicht erlangen soll, indem es die Dissonanzen der Empfindung zur Harmonie verklärt, muß dafür durch ein mühseliges Künsteln an der Form hervorgebracht werden: die möglichst fleckenlose Form soll ein Bild der harmonischen Schönheit geben. Hebbel dachte über die Bedeutung der Form, über ihr Geheimnis, wie er gern sagte, so ernst und tief, daß schon dies allein in einer Periode der Zerfahrenheit und Formverhöhnung ihm das Anrecht auf unsere Dankbarkeit sichern würde. „Form ist Ausdruck der Notwendigkeit", sagt er einmal. Aber wenn diese Definition den Theoretiker ehrt, so verurteilt sie zugleich den ausübenden Künstler. Fast nirgends erreichen es seine Gedichte, was er forderte, „daß die Gebilde der Kunst wirken wie die der Natur": fast überall empfindet man, daß er in Prosa gedacht und dann in Verse übersetzt hat; wie denn in seinen Tagebüchern nicht selten die prosaische Fassung später versifizierter Epigramme und Gnomen noch vorliegt. Gedichte, die er selbst wegen der Reinheit der äußeren Form und des Wohlklangs aufs lebhafteste bewunderte, wie „Liebeszauber" und „Opfer des Frühlings", sind als Ganzes formlos, weil der schöpferische Atem sie so wenig durchdringt, wie die gekünstelten letzten Poesien Bürgers, auf die dieser nicht minder stolz war; nicht zu rechnen, daß auch im einzelnen die angeblich unerhörte Sprachschönheit von Versen unterbrochen wird, deren Härte die prosaische Grundlage nur zu fühlbar hervortreten läßt:

Doch, ihn selber kühlend, stehlen
Sie so viel der holden Glut,

Als die Blumen, die noch fehlen,
Zu erwecken nötig tut.

Da Hebbels Dichtung im tiefsten Kern didaktisch ist — freilich als eine Poesie mehr des Lernens als des Lehrens — haben auch hier die gnomischen Stücke den höchsten Wert, einzelne unter den sehr ungleichen Epigrammen freilich mehr, als der gedehnte „Bramine", dessen allzu glatte Verse zu der Schärfe der geschilderten Qualen einen schwer erträglichen Gegensatz bilden. Aber reine Lyrik blieb ihm wie Immermann und Grillparzer versagt; und auch seine Balladen (mit Einschluß des gern rezitierten „Heideknaben") vermag ich wenigstens nicht den Meisterstücken gleichzustellen, in denen Bürger, Goethe, Uhland die individuelle Stimmung die Atmosphäre einer einzelnen Begebenheit so unnachahmlich wiederzugeben wußten.

Mit den Gesetzen der epischen Dichtung hat sich Hebbel am wenigsten beschäftigt. Vielleicht war das kein Nachteil; von doktrinären Voraussetzungen unbeirrt, kam er so von den verzwickten Erzählungen in Tieckscher Manier zu der einfachen Schlichtheit seines kleinen Epos „Mutter und Kind" (1859). Mit „Hermann und Dorothea" hätte man freilich das anmutige Werkchen schon wegen der viel blasseren Charakterzeichnung nicht vergleichen sollen. Die beiden Ehepaare, der reiche Kaufmann mit seiner melancholischen Gattin, der tüchtige Fuhrmann und seine tätige Frau, sind recht schematisch einander gegenübergestellt, wobei übrigens in der Schilderung des luxuriösen Heims sich Hebbels hyperbolische Art nicht verleugnet. Aber die Anmut der gegenständlichen Erzählung und das warme Gefühl, das der glückliche Gatte und Vater der Schilderung häuslichen Behagens lieh, entschädigt für solche Mängel und macht auch die etwas gewaltsame Art, wie die eigentlich tragisch angelegte Fabel zu friedlichem Behagen umgebogen wird, zu einer liebenswürdigen Schwäche.

Als die höchste Form der Poesie bezeichnet Hebbel mit Entschiedenheit das Drama; es ist ihm der Gipfel der Kunst überhaupt. Denn das wirkliche Leben selbst ist ein Drama, dessen Schauspieler, Beobachter und Deuter wir selbst mit Notwendigkeit sind. „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar." Den Lebensprozeß — nicht einfach das Leben: vielmehr den Konflikt des Lebens, d. h. der individuellen Lebensbetätigung, mit der dauernden Allgemeinheit. Von hier gelangt Hebbel zu seiner eigen-

tümlichen Auffassung der „Schuld“ und des „Tragischen“. Es ist das Dogma von der Erbsünde der Existenz, das ihn beherrscht. Nicht in dem Inhalt des menschlichen Wollens liegt die dramatische Verschuldung, sondern unmittelbar in dem Willen selbst, „in der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich, so daß es dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert“. Das Wollen selbst ist, wie bei Schopenhauer, Sünde, weil das Individuum durch das Wollen selbst sich stärker geltend zu machen sucht, als die Welt verträgt. Vor allem aber ist jedes Hervorragen über die Menge an sich tragisch: Judiths Keuschheit, Genovevas Tugend, die Schönheit der Agnes Bernauerin, Siegfrieds Kraft. Die Welt bedarf aber dennoch auch wieder der Individualitäten, und gerade hierin liegt die Tragik, daß ein Individuum Dinge vollbringen muß gleichsam im welthistorischen Auftrag, mit deren Vollbringung es sich doch selbst vernichtet. „Das Ärgernis muß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt!“ Gerade hierin sieht Hebbel den Unterschied des neuen von dem alten Drama, „daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt wird“.

Eigentlich gibt es also nur ein tragisches Motiv: den Konflikt des Einzelnen mit der Welt. Da aber diese sich verändert, verändern sich auch die Formen des Konflikts. Für jeden historischen Moment zwar, für jede Weltlage gibt es eigentlich immer nur ein Drama, oder mindestens innerhalb jeder sozialen Sphäre nur eins. Aus solchen Erwägungen heraus gelangte Hebbel zu dem Plan eines weltumfassenden dramatischen Zyklus — ein Plan, der uns wieder sowohl Richard Wagner als die Romanzyklen Heinses, Novalis', Zolas in Erinnerung bringt. Er dachte in „einer großen Kette von Tragödien den Welt und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und zum Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen, auszusprechen“. Zu diesem Zyklus gehören „Judith“, „Genoveva“, „Maria Magdalena“, die nur in ihrem Zusammenhang ganz verständlich sind. „Das Trauerspiel in Sizilien“, „der Diamant“ und „der Rubin“ bilden eine andere, kleinere Kette, die die Nichtigkeit der Lebensverhältnisse anschaulich machen soll — ein komischer und tragikomischer Zyklus neben dem tragischen.

Schon der Gedanke des Zyklus hält dem Dichter den „Ideenhintergrund“ immer gegenwärtig. Aber auch sonst mischt sich die

Reflexion schon in die Konzeption des Dramas. Wohl suchte er in langer Betrachtung seine Figuren genau kennen zu lernen — das Hauptmittel der großartigen Technik Ibsens — und rühmte sich, zu wissen, welche Eigenheiten die schöne Agnes als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst erzogen worden sei; er kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges, und Rhodope habe ihm viele von ihren Träumen erzählt. Aber die Kenntnis der Figuren bleibt ihm Mittel zum Zweck. „Das Hauptvergnügen des Dichters besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen, und von da aus die Welt zu überschauen." Immer wieder hebt er es hervor, wie er von seinen Gestalten lerne, wie „in der Kunst das Kind den eigenen Vater erlöst vom ird'schen Dunst". Aus dieser Sehnsucht, durch seine Figuren erlöst zu werden, ist ja seine ganze Produktion geboren; hierauf beruht für ihn die von ihm oft und stark hervorgehobene befreiende Kraft der Kunst. Er muß den Schatten Blut zu trinken geben, damit sie ihm wahrsagen. So ist in Hebbel die Leidenschaft des Fragens, die faustische Wißbegier des modernen Menschen zum höchsten Ausdruck gelangt. Aber gerade weil der Dichter mehr verlangte, als die Kunst an sich gewährt, weil sie ihm mehr Mittel war als Zweck, hat er die künstlerische Höhe seines Antipoden Grillparzer nicht erreicht; am Ende hing er doch ab von Kreaturen, die er machte, während der Dichter der „Libussa" über seinen Gestalten stand.

Der äußere Anlaß zur „Judith" (1839, erschienen 1841), Gutzkows „Saul", gab Hebbel zum erstenmal Gelegenheit, seine Ideen über das Drama praktisch zu verwerten, und zugleich ein Stück seiner großen Ideenkette in feste Form zu schmieden.

Ein Hauptproblem zieht sich durch den Zyklus seiner Dramen: er nennt es selbst den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß. Der Gegensatz der beiden Geschlechter ist ja seitdem — vor allem bei Strindberg und seinen Nachfolgern — ein Haupttummelplatz philosophisch-literarischer Künste geworden; für Hebbel ist er noch einfach ein Teil der Weltlage, ein Faktor der dauernden Verhältnisse. Zwischen Siegfried und Brünhild wird dieser Kampf zu Ende gefochten; zwischen Judith und Holofernes spielt seine erste Phase. Das männliche Geschlecht vertritt das „echte ursprüngliche Handeln", das weibliche „das bloße Sichselbstherausfordern" — das krampfhafte Steigern zur Unnatur, dem Hebbel

auch auf dem Boden der damaligen Frauenbewegung und Frauenliteratur schroff ablehnend gegenüberstand.

Eine mächtige Natur von völlig ungebrochener Kraft, soll Holofernes die Männlichkeit als solche darstellen, „der erste und letzte Mann der Erde." Seine ungeheure, nach allen Seiten sich ausreckende Persönlichkeit findet aber ihre Grenzen in der Welt und Zeit, der er angehört. Die grenzenlose Kleinlichkeit dieser Epoche, die der König Nebukadnezar mit den Juden von Bethulien teilt, treibt ihn in maßlose Selbstvergötterung — und dadurch in sein Verhängnis. In dieser Welt ist ihm nur ein Wesen gewachsen; Judith, die keusche, scheue Weiblichkeit, deren Gewalt sie unnahbar macht. Aber die Zeit ist zu niedrig, als daß Judith wie eine Jeanne d'Arc tapferen Kriegern begeisternd vorangehen könnte. Sie muß Holofernes mit eigener Hand töten, und um dies zu können, muß sie sich zu einer Handlungsweise aufstacheln, die weit jenseits der Grenzen ihres eigenen Wesens liegt. Nicht bloß Mörderin wird die Heilige, auch ihr Gefühl selbst verwirrt sich, sie muß sich dem hingeben, den sie haßt — und bewundert, muß ein Kind im Schoß tragen, das den Vater rächen wird, wie das Kind Etzels und Kriemhildens seiner Mutter zum Verderben wird. Holofernes, ganz auf körperliche, sinnliche Kraft gegründet, geht nur körperlich zugrunde; Judith, die ganz untertauchen wollte in dem Ewigen aus Abscheu vor dieser schmutzigen Welt, muß zu ihrer Tat durch die Sünde gehen und tief zerrüttet, durch die Tat selbst gestraft werden. Beide vernichtet die kleine Welt, die beide verachteten: Holofernes, der sie zerschlägt, Judith, die sie flieht; und übrig bleiben die jämmerlichen Bürger von Bethulien, um ihre Schafe zu weiden und Kohl zu pflanzen.

So groß das gedacht ist, so völlig ist es in der Ausführung mißraten. Der gigantische Holofernes ward zu einem lächerlichen Popanz, der sich in bombastischen Rodomontaden ergeht und sich zum Spaß auf den glühenden Rost legt, um zu fühlen, wie das tut. Judith ist „nur gedacht"; nirgend wird sie lebendig, so ausführlich auch jede Regung ihrer Seele uns vordemonstriert ist. Dazu die unerträglich zugespitzten Reden der verhungernden Bürger, die sie mit Witzchen und Hyperbeln überfüttern; das Ganze übergossen mit einer blutroten Sauce aller erdenklichen Greuel. So ermangelt das Stück allzusehr der dramatischen Perspektive: ein Zweikampf zweier Riesen vor lauter Zwergen. Selbst die Szenen,

Friedrich Hebbel

die Hebbel später noch gelten lassen wollte, die Volksszenen und die des Propheten (diese letzteren sind wohl das Beste), leiden unter der Maßlosigkeit, der Überdeutlichkeit, mit der der Dichter fortwährend unterstreicht und das Publikum stößt und rüttelt, damit es nur ja recht versteht. Dabei ist eine sichere Bühnenbeherrschung nicht zu verkennen; nur mit zu langen und zu absichtlichen Monologen hat Hebbel hier, wie immer, gesündigt.

Die „Genoveva“ (1840) hängt mit der „Judith“ und mit „Maria Magdalene“ eng zusammen. Sie repräsentieren drei Momente der Weltgeschichte: Altertum, Mittelalter, Gegenwart, und damit zugleich fortschreitende Stadien der allgemeinen Gebundenheit. Holofernes wütet über den ganzen „Orbis antiquus“; Genoveva läßt noch immer den Orient in den Occident hineinspielen; die Tischlerfamilie hat nie über den engen Horizont ihres Städtchens hinausgeblickt. Von den Feldherren und Priestern kommen wir zu den Rittern und dann zu den Handwerkern.

„Genoveva ist eigentlich ein zweiter Teil der ‚Judith‘, er führt das leidende Opfer, die Heilige, vor, wie diese das handelnde, die Heroine, die tötend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab.“ Der Wurzel nach ist dies Drama bei Hebbel sogar älter als die „Judith“. Aber das Hauptinteresse des Dichters liegt diesmal nicht in der Kontrastierung der Geschlechter, sondern in der Einzelfigur des Golo, obwohl Genovevas Schicksal sicherlich das erregende Moment für die Konzeption des Dramas war.

Wir werden in einen Zeitpunkt maßloser Leidenschaftlichkeit und Begehrlichkeit versetzt. In dieser düsteren Welt steht Genoveva ganz allein. Sie ist wieder die Einzige, wie fast alle Hauptfiguren Hebbels; wie Holofernes, wie Agnes Bernauerin, „das reinste Opfer der Notwendigkeit“, wie Siegfried und Brunhild, „die letzte Riesin und der letzte Riese“. Ihre Reinheit soll die Welt entsühnen; damit sie dies aber könne, muß sie das Furchtbarste leiden. Golo, die Verkörperung männlicher Leidenschaft, und Margarete, die leibhaftige weibliche Verderbtheit, müssen die Werkzeuge ihres Verderbens, ihrer Heiligung werden. So spricht (am Schlusse des vierten Aktes) der Geist die dramatische Formel Hebbels in aller Bestimmtheit aus. Diese Formel hätte nun auch wohl mit der herkömmlichen Genoveva-Fabel verwirklicht werden können. Aber es widerstrebte dem Dichter, die Schönheit und Jugend einfach an

gegnerischer Schlechtigkeit untergehen zu lassen. Gerade ihre Vollkommenheit selbst muß ihr Schicksal besiegeln. Deshalb darf Golo kein heuchlerischer Lauerer sein, sondern ein Idealist, den nur der Anblick dieser reinen Frau entzünden kann. Wäre sie nur schön und dabei kalt — er bliebe kühl; aber er muß Zeuge sein, wie sie auch der zartesten menschlichen Gefühle voll ist: der Abschied von ihrem Gatten löst von den Lippen der schamhaft verschwiegenen Frau Worte inniger Liebe. Wie nun gerade dies Gold erregt, wie heiße Sinnlichkeit — Hebbel kannte sie nur zu gut, und gerade damals nur zu gut — und ein steigender Idealismus sich wechselseitig entzünden, das ist mit Meisterschaft gemalt. Der Dichter liebt solchen jähen Umschlag; auch sein Judas (im „Christus") sollte der Gläubigste von allen Aposteln sein. Ein wenig wirkt die alte Tradition der Hegelianer nach, die aus These und Antithese die Synthese entstehen lassen; stärker sind die psychologischen Wurzeln dieser Gewohnheit in Hebbels eigener wilder Leidenschaftlichkeit: vom beunruhigendsten Zorn sahen ihn seine Freunde zum sanften Kuß übergehen. — Leider verwickelt sich nun das Drama in ein langgesponnenes Intrigenspiel. Der Dichter gefällt sich darin, Golo durch alle Situationen zu schleppen, die die Zwiespältigkeit seiner Natur erhellen können, ihn mit Gott und mit einer Teufelin in Zwiesprache zu bringen, und mit guten und bösen Dienern und vor allem in endlosen und oft höchst spitzfindig über Schurkenrecht, Nichts und Ehe spintisierenden Monologen mit sich selbst. Genoveva bleibt die fleckenlose Heilige, aber ihr irdisches Dasein vernichten der Kampf, die Entbehrung, endlich die Erregung des Wiedersehns. Die Nebenfiguren sind ziemlich trocken und schematisch gezeichnet; am höchsten stellte Hebbel später auch hier die Prophetenszene, die des tollen Claus: solche Situationen, in denen die Verzückung den Menschen über seine irdische Begrenzung herausreißt, gelingen ihm, weil sie seiner liebsten Erfahrung entsprachen.

Während „Judith" in „körniger Prosa" geschrieben ist; ergeht sich „Genoveva" in melodischen Versen, wie sie Hebbel erst im „Gyges" wieder und dann nicht mehr gelungen sind. Jene Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen, die die Zeitgenossen an Grabbe erinnerten, hält aber der Vers so wenig fern wie die Prosa; es heißt von Siegfried, daß er „den Stern der Welt ans Knopfloch heftet wie ein Vergißmeinnicht", und die Zeilen kommen vor,

deren tragikomische Wirkung gerade durch die starke Absicht des Effekts erreicht wird:

Dann, Ehweib, sei verflucht! (halb schaudernd um) Verflucht? (stark) Verflucht!

Oder:

Das ganze halbe menschliche Geschlecht.

Aber das dritte Glied des Zyklus, „Maria Magdalene" (1844), bedeutet eine Höhe, wie er sie nur noch einmal, mit dem „Gyges", erreicht hat. Von den beiden anderen (und dem ebenfalls älteren „Diamanten") unterscheidet es sich wesentlich, und Hebbel erkannte wohl, wodurch. Er hat sich hier auf das strengste konzentriert, seiner Versuchung widerstanden, „auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses zu geben", und das Stück ist so recht zum Unterschied von fast allen anderen Werken seines Autors, „ganz Bild, nirgends Gedanke" geworden. Vor allem war er darauf stolz, daß die Figuren alle im Recht seien, selbst Leonhard, der „bloß ein Lump, kein Schuft" sei und aus der Notwendigkeit seiner gemeinen Natur mit einer gewissen Naivetät handelt. Gerade der Tugendstolz einer kleinbürgerlichen Familie ist die Achillesferse, in die die Umgebung ihre vergifteten Pfeile schickt. Meister Anton in seiner strengen Biederkeit, in seinem eisernen Rechtsgefühl, in dem Trotz seiner Unabhängigkeit wird zum Verhängnis für all die Seinen, die Gattin, den Sohn, die Tochter. Denn die „Welt", die ihn einschließt, hält ihn so eng umklammert, daß er bei der geringsten Bewegung sich die Stirn einstoßen, oder, um Raum zum Atmen zu gewinnen, alle niederdrücken muß. Wie in jener schaudervollen Höhle, in die die indischen Anführer Hunderte von Engländern mit Weib und Kind einsperrten, sind hier in dieser zum Ersticken engen Welt alle aneinandergedrängt; sie bedürfen der Luft, eines freien Momentes — aber bei dem Versuche ersticken sie. Der Vater hat einmal einem Diener der Obrigkeit gegenüber seinen Bürgerstolz herausgekehrt; der Sohn hat sich für die dumpfe Regelmäßigkeit des Lebens im Vaterhause durch einigen Leichtsinn entschädigt, die Tochter hat sich durch den Schein der Liebe zu einem Fehltritt verführen lassen. Aus diesen Vergehungen erwächst die vernichtende Wirkung. Leonhard, der Repräsentant der typischen Niedrigkeit der Welt, könnte noch alle retten; auf den Knien fleht ihn die durch seine Schuld Gefallene in der mächtigsten Szene des Stückes an, sie „ehrlich zu machen", sie zu sichern vor dem Hohn

der Welt und vor dem Fluch des Vaters, der diesen Hohn nicht ertragen könnte; der Sekretär sucht Leonhard zu zwingen — es ist alles vergeblich. Keine Rettung für die Arme. Der Sohn mag sich noch in eine weitere Welt retten, indem er das bißchen „gesicherte Existenz" drangibt. Klara wird aus der Welt gedrängt, und der auf sie einst so stolze Vater, der sie dazu zwang, versteht die Welt nicht mehr, die lebenslange Ehrlichkeit so lohnt. Aber die Welt handelt nach ihren Gesetzen, und das starke Wollen auch des Bravsten kann sich gegen sie nicht behaupten.

Hebbel hat den Namen eines Realisten nicht annehmen wollen. Nur in der Psychologie sagte er sich Realismus nach; für die Welt gestand er der Phantasie das Recht zu, statt der „bunten Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert", neue zu erfinden; so hat er in den „Nibelungen" die Mythen der Wirklichkeit völlig gleichgestellt. Hier aber ist er Realist im strengsten und höchsten Sinne, und wenig, was unsere Tage als „realistisches Drama" rühmen, kann diesem Meisterstück gleichgestellt werden. Diese Gestalten leben, der Meister Anton vor allem, aber auch die Nebenfiguren bis zu den Polizeidienern herab; fällt hin und wieder einmal Hebbel noch in den Fehler allzu förmlicher Rede — besonders gerade bei Anton — so überhört man das in dem zwingenden Gang der Entwickelung. Daß ein Vorgang zugrunde liegt, den Hebbel in München selbst in dem Haus, das er bewohnte, erlebt hat, mag wohl zur Kräftigung der Lebenswahrheit beitragen; die Hauptsache bleibt doch, daß der Dichter sich hier selbst bezwang und seine Figuren zu lebensvollen Menschen machte statt zu Fernrohren in die Welt der Geheimnisse.

Einen zweiten Zyklus bilden die drei komischen Dramen. „Der Diamant" (1841) ist wichtig durch sein Vorspiel, das Hebbels Kunstlehre im allgemeinen und seine Stellung zu dem damaligen Lustspiel insbesondere energisch formuliert. Bei der Ausführung ist statt der Idee, wie nichtig alles irdische Glück sei, nur ein wirres Hin und Her zu sehen, und die Figuren, die lustig und drollig sein sollen, sind nur burlesk. Humor war Hebbel eben völlig versagt, wie vor allem seine Humoreske „Schnock" beweist. — Völlig mißlungen ist auch die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien" (1845). An einem wirklichen Vorgang, den Hebbel in Neapel in der Zeitung las — zwei Gendarmen ermorden ein Mädchen und bezichtigen einen Unschuldigen — wollte Hebbel die grausige

Ironie illustrieren, daß der gebotene Schutzherr zum Mörder wird. Tragisch hat er das in seiner berühmtesten Ballade, dem „Heideknaben", ausgeführt; hier wollte er es tragikomisch auffassen und stellte bloß burleske und tragische Momente unvermittelt nebeneinander. — „Der Rubin" (1851) läßt in der Art der romantischen Spiele reale und märchenhafte Welt durcheinanderrollen. Hebbel hatte das Märchen, das er hier dramatisiert, selbst erfunden. Seine Moral ist, daß nur der sich ein Gut gewinnt, der es wegzuwerfen wagt. Festhalten läßt sich nichts: die List des Diebes, die Willkür des Richters, die Macht des Zufalls bedrohen jeden Augenblick den Besitz und die Existenz selbst; der wahre Bettler ist, wie schon Lessing es aussprach, der wahre König. Der „Rubin" steht an Möglichkeit der Charaktere, Fülle des bunten Lebens, Übersichtlichkeit der Handlung hoch über dem „Diamanten"; schade, daß gegen Ende die gänzlich überflüssige Erzählung von der schaurigen Untat des Sultans die heitere Märchenstimmung verdirbt.

Im ganzen wird man den Zyklus der drei Komödien nicht allzu hoch stellen können. Zu deutlich sind sie aus der Doktrin geboren; zu gewaltsam ist die Mischung der Elemente.

Ähnliches gilt von dem mißglückten Trauerspiel „Julia" (1850). Otto Ludwig hat in einer geistreichen Charakteristik gerade an diesem Stücke die Hauptmängel der Dramaturgie Hebbels aufgewiesen:

> Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch die Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten, die sie sogar sich selbst erzählen. Von einer Steigerung ist nicht die Rede. — Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf. Bei Hebbel wie bei Richard Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein. — Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird, durch die Situation; Hebbels Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Waffenzier: jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eigenen charakteristischen Zügen. Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert. Sie wissen alle, daß sie Originale sind, und möchten beileibe nicht anders erscheinen. — Die Charaktere sind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; sie gehen nebeneinander, ohne sich durch Berührung gegenseitig zu modifizieren wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht, der Hitzige den Ruhigen noch ruhiger. Sie sprechen überhaupt nicht miteinander, nur zueinander: es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräch, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie tun, als sprächen sie

miteinander, ist alles herrlich; sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd.

Man wird besonders in diesem harten Wort den Standpunkt des dramaturgischen Gegners nicht vergessen dürfen, der übrigens an Hebbels Bildern „unnachahmliche Größe und Schönheit" rühmt; in den meisten Rügen aber hat Otto Ludwig nicht bloß für die „Julia", sondern für fast alle Dramen Hebbels die großen Mängel der Charakterzeichnung, der Charakterbewegung, der Rede treffend aufgedeckt.

Das kleine Künstlerdrama „Michelangelo" (1850) ist, trotz Hebbels Ableugnung, wohl doch ein Stück Selbstverteidigung und Abwehr der Kritik. Nach einer alten Anekdote soll der Künstler ein Werk seiner eigenen Hand selbst verstümmelt und vergraben haben, um durch die Urteile der Kunstkenner, die ihn nun mit dem tadellosen Meisterwerk der Antike beschämen wollen, sie selbst zu beschämen. Solche Versuche, die Kenner hinters Licht zu führen, lagen ja auch im Geschmack der Zeitgenossen Hebbels: ich erinnere an Meinholds „Bernsteinhexe", die Hebbel rezensiert hat. Die Anwendung liegt nahe genug und bezieht sich wohl zunächst auf den „Diamant", den alle Welt ablehnte: wäre er unter Shakespeares oder Cervantes' Namen überliefert, wie würdet ihr ihn bewundern! Doch verteidigt sich Hebbel durch Michelangelos Mund gleichzeitig gegen den Vorwurf, sich selbst den Größten gleichzustellen; er fühlte sich so weit unter ihnen, wie er sich über Halm und Gutzkow fühlte. — Sehr gelungen ist die Zeichnung Rafaels mit seiner etwas säuerlichen Vornehmheit; auch das Genrebild italienischen Straßenlebens im zweiten Akt ist anmutig und frisch.

Mit „Herodes und Mariamne" (1851) lenkt Hebbel wieder in die Bahn der großen Dramen ein, ohne sich streng in die Idee des alten Zyklus einzuschließen. Hebbel hatte über den Stoff viel nachgedacht; er erklärte ihn für den besten Tragödienstoff, ja für den Typus der tragischen Fabel überhaupt. Daß nach den alten Berichten Herodes, von Haus aus edel, groß, liebenswürdig, durch die Ungunst der Umstände zum finstern Tyrannen gemacht wird, das war ja in der Tat geradezu das Paradigma für Hebbels tragische Formel. Bei der Bearbeitung aber glitt das Hauptinteresse von Herodes auf Mariamne, wie es von Genoveva auf Golo übergeglitten war.

Herodes, zu allem Guten und Großen angelegt, steht wieder

in einer Umgebung voll furchtbarer Unsicherheit. Sein Thron ist bedroht von dem Übermut der Römer, von der Mißstimmung der Frommen im Lande, von den Listen seiner eigenen Verwandten. Ihn zu sichern, ist ihm aber auch um seines Volkes willen Pflicht. Der stark monarchische Dichter, der noch unter dem Eindruck der Revolution stand, bereitet schon hier seine Auffassung der „Agnes Bernauer“ vor. — Wäre nun Herodes ein Holofernes, ein herzenskalter Kraftmensch, so möchte er sich leicht behaupten; wäre er ein listiger Kriecher, noch eher. Aber wie Genoveva und Clara geht er gerade an dem Menschlichen seines Wesens zugrunde. Er liebt seine Gattin leidenschaftlich — und dies Gut zu opfern, ist er nicht imstande. Der Gedanke, sie könne nach seinem Tode andern gehören, foltert ihn; er gibt den Befehl, sie zu töten, falls er selbst von seinem schweren Gang nach Alexandria nicht heimkehrt. Hierdurch aber fühlt Mariamne, als es ihr verraten wird, sich „zum Ding herabgesetzt“, die Menschheit in sich geschändet. Schon vorher hat er ihre Liebe erschüttert, als er ihren Bruder mordete, um sich zu sichern; jetzt stirbt sie ihm völlig ab. Noch sucht sie sich mit dem Gedanken zu trösten, es habe ihm nur das Fieber der gereizten Leidenschaft verwirrt; als aber Herodes, zum zweitenmal abberufen, den Befehl erneuert, gibt sie ihn ganz auf und stürzt sich durch ein krankhaft gereiztes Benehmen gleichsam absichtlich in das Schwert des argwöhnischen Gatten. — Hebbel meinte in diesem Werke den Begriff der Notwendigkeit, wie es der historischen Tragödie gezieme, aus inneren und äußeren Bedingungen im strengsten Sinne hergeleitet zu haben. Aber die innere Notwendigkeit leidet wieder unter der unpsychologischen Einseitigkeit der Figuren. Wieder ist jeder ganz auf einen Ton gestimmt: Alexandra, Mariamnes Mutter, nichts als herrschsüchtige Intrige, Titus, der Römer, nichts als tadellose Korrektheit, Mariamne selbst nichts als empfindlicher Stolz. Wieder gilt Otto Ludwigs scharfes Wort: „Die Charaktere hindern die Figuren im raschen Laufe, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine geraten.“ Das zwingt Hebbel, die äußere Notwendigkeit in einem verwickelten Netz von Intrigen und Zufällen zu geben. Trotz der Gebrechlichkeit aller Verhältnisse, die hier wie im „Trauerspiel in Sizilien“ und im „Rubin“ sich vor allem in der Unzuverlässigkeit der Obrigkeiten symbolisiert, trotz der Willkür des Trinkers Antonius (die ausgezeichnet geschildert ist) und dem Siege seines Feindes Octavian könnte Herodes glück-

licher Gatte der Mariamne bleiben, wenn sie nichts erführe; und wie kompliziert ist die Maschinerie, die den zweimaligen Verrat des zweimaligen Gebots bewirkt!

Die Unsicherheit der Handlung spiegelt sich in der Sprache ab. Statt der Hyperbeln in „Judith" und „Genoveva", statt der gedrungenen, schlagenden Diktion in „Maria Magdalene" begegnen hier in harten, ungelenken Versen entsetzlich prosaische Wendungen:

Er glaubte die Verpflichtung nicht zu haben . . .
Und dann vor allem diese Schwiegermutter . . .
Wenn du dir selbst nur nicht die Grube gräbst! . .

oder: „Bei mir fällt beides weg!" oder: „Ich hatte Grund dazu!" und was dergleichen Rückfälle aus dem Pathos in die Zeitungssprache mehr sind. Und der Schluß mit seiner gewaltsamen Einführung von Christi Geburt und dem Mord der unschuldigen Kinder („Ich sehe morgen nach!") ist wieder groß gedacht, wirkt aber so äußerlich aufgesetzt wie der ähnliche Ausgang der „Nibelungen"!

Es folgt ein neuer Zyklus, den Hebbel aber nicht so bestimmt wie die beiden ersten als Einheit auffaßte. „Agnes Bernauer", „Gyges" und „Demetrius" bewegen sich um die Idee der Sitte, als ihre Achse, wie „Judith", „Genoveva" und „Maria Magdalene" um die der Keuschheit. Bei dem Stoff der „Agnes" tauchte diese Idee für ihn fast überraschend auf; aber im Grunde lag sie doch schon längst bereit, wie seine Tagebücher zeigen. Die Macht der Sitte wird an den Stärksten gemessen, an den Fürsten. Die Sitte ist nichts als der Ausdruck jener Gebundenheit einer bestimmten Zeit- und Weltlage, in der Hebbel das Fatum des neuen Dramas sah; die Krone ist Symbol des starken Wollens und Vermögens. Und wieder scheitert jedesmal das Wollen an der Gebundenheit der Welt; mögen Liebe, Herrschergefühl oder Unsicherheit gegen die Sitte anprallen — immer kehrt der Stürmende von dieser ehernen Mauer mit zerschlagenem Kopf zurück.

„Agnes Bernauer" (1851) dreht sich um das Verhältnis des Individuums zum Staat:

An der Agnes Bernauer kann in meinem Sinn nichts interessieren als das Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt. Daß sie in eine Situation hineingerät, in der sie vernichtet werden muß, wenn sie nicht zurück kann, das ist an ihrem Schicksal einzig und

stempelt sie, indem doch auch hier ein Zusammenstoß des absoluten und des positiven Rechts vorliegt, zur Antigone der modernen Zeit.

Sofern also auch hier das Individuum in dem Konflikt seiner Eigenart mit Zeit und Welt zerrieben wird, ist Hebbels allgemeine Formel erfüllt; das Neue ist, daß „auch die bloße Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also ihre ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze, ohne irgend ein Hinzutreten des Willens, den tragischen Konflikt zu entzünden vermag“. Hierdurch wird die arme Agnes, die Märtyrerin ihrer Schönheit, zu „dem reinsten Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen ist“ — also auch sie wieder eine Einzige, ein Superlativ. Der Notwendigkeit fällt sie zum Opfer — nicht fürstlicher Willkür; denn Notwendigkeit ist die Übereinkunft der Völker, die „das an sich Wertlose stempelt, den Staub über den Staub erhöht“. Aber der eigentliche tragische Held ist der alte Herzog, der, wie Odorado Galotti, zur Grausamkeit gezwungen wird. Hebbel, der sich sonst heftig gegen die Anspielungen auf Zeitverhältnisse (vor allem im Lustspiel) erklärt hat, spricht doch hier „zum Fenster hinaus“, wenn er den Neuerern Herzog Ernsts Worte entgegenschleudert: „Weh dem, der diese Übereinkunft der Völker nicht versteht, Fluch dem, der sie nicht ehrt!“ So hat er denn auch später die Engländer gemeint, wenn Kandaules ironisch die Griechen lobt:

Ihr laßt
Die andern alle spinnen und ihr webt.
Das gibt ein Netz, wovon kein einziger Faden
Euch selbst gehört, und das doch euer ist.

Wenn er in den „Nibelungen“ die Hunnen malt — „unheimliches Gesindel, klein und frech“ —, so waren die Tschechen, Gegenstand seiner besonderen Antipathie, Modell, und in dem Epyllion „Mutter und Kind“ hat er sogar direkt auf das berüchtigte Duell Bezug genommen, in dem der Junker Hans v. Rochow den Generalpolizeidirektor v. Hinckeldey erschoß. Übrigens ist wohl auch für die ganze Fabel der „Bernauerin“ an des spätern Kaisers Wilhelm Liebe zu der Prinzessin Elise Radziwill zu erinnern: Hebbel billigt es, daß Friedrich Wilhelm III. die Staatsraison über die Herzensliebe seines Sohnes stellte.

Es ist kein ungünstiges Zeichen, daß Hebbel von jetzt an seiner

Individualität in solchen Dingen Raum gewährt zum Trotz seiner Doktrin. Die Periode der starren Rezeptdramatik ist überwunden; auf der Grundlage einer festen Kunstlehre bewegt sich nun freier eine große Persönlichkeit und gestattet sich ein künstlerisches Ausleben. Wie die liebreizende Agnes auf dem Fest mit dem jungen Herzog Albrecht zusammentrifft, das läßt sich in der Zeichnung einer Liebesseligkeit, in die ferne Gewitter hineinblitzen, wohl mit den Szenen vergleichen, in denen Shakespeares Heinrich VIII. die unglückliche Anna Boleyn gewinnt. Wie sie sich in das Gefühl der herzoglichen Würde hineinwächst und dabei doch die Scheu vor dem Übertreten der altgelernten Sitte nie völlig überwindet, das ist zarter und doch lebenswahrer gemalt, als Hebbel sonst darstellt. Technisch hat er sich die Sache hier leichter gemacht; Theobald, eine an Goethes Brackenburg gemahnende, aber kräftigere Figur, versteckt sich hinter einen Schrank, Agnes lauscht; aber bei dem großen Zug der ganzen Handlung stört das weniger als die ängstliche Maschinerie des „Herodes". Auch die Sprache ist wieder einfacher; nur wenn ein Held zu lange allein bleibt, verirrt er sich noch in die alten Hyperbeln: „Rudolf von Habsburg hätte ein Sandkorn durch geschicktes Wenden und Drehen und unablässiges Umkehren auf klebrigem Boden zum Erdball aufgeschwemmt . . ." Übrigens ist gerade Herzog Ernst, der auch dies spricht, am wenigsten gelungen; so absichtlich der Dichter ihm auch weichere Gefühle, Trauer um die längst verstorbene Gattin, herzliche Liebe zum Sohn zu leihen sucht, sieht doch der abstrakte Vertreter der Staatsidee überall zu deutlich unter dem Überhang durch.

Wie bei „Judith" kristallisierten sich auch bei der Tragödie „Gyges und sein Ring" (1853) ältere Ideen plötzlich auf einen äußeren Anlaß zum Drama. Er wurde von einem „schöngeistigen Beamten" gefragt, warum er die Geschichte von Kandaules nie dramatisiert habe; sie sei ja für ihn wie gemacht. „Ich antwortete, der Wahrheit gemäß, daß ich sie nicht kenne; der Mann reichte mir den Band von Pierers Lexikon mit dem betreffenden Artikel, er zündete, und noch denselben Abend entstand eine Hauptszene." Man wird den sicheren Blick des Freundes nur bewundern können; ihm verdanken wir Hebbels schönstes Werk.

Herodot erzählt, König Kandaules von Lydien, der letzte Heraklide, ein Nachkomme des Halbgottes und der Omphale, habe seinem Günstling Gyges den Anblick seiner wunderschönen Gattin ver-

schafft, als sie sich entkleidet niederlegte. Außer sich über diese Entwürdigung, stellte die Königin dem Gyges nur die Wahl, ob er sterben — oder den König töten wolle; nach langem Widerstreben entschloß er sich, Kandaules zu ermorden, und herrschte glücklich an Rhodopens Seite.

Das Motiv ist nicht unbedenklich. Eine frivole Auffassung vermag ihm leicht eine grobkomische Auslegung abzugewinnen, die es auch wiederholt erfahren hat. Der tiefe Ernst Hebbels erfaßte statt dessen sofort die tragische Seite. Nicht im Übermut oder im Rausch hat der König seine Gattin den Blicken des Freundes bloßgestellt — es geschah aus einem tiefen Bedürfnis heraus. Die Sitte hält die Fürstin des Orients in tiefster Verschlossenheit. Dem herrischen Sinn ihrer Gebieter entspricht diese Verborgenheit: der höchste Besitz des Königs ist (wie das Kultuswort lautet) „tabu“, jeder Berührung, jedem Blick entzogen: wer es sieht, hat es entheiligt und büßt diese Sünde mit dem Tode. Kandaules aber ist nicht mehr von der alten Art. Er ist — man gestatte auch dies Wort — ein décadent, ein vom Fluch des Epigonentums gedrückter Enkel, der Ahne werden möchte. Heimlich nagt an ihm der Zweifel:

Ich brauche einen Zeugen, daß ich nicht
Ein eitler Tor bin, der sich selbst belügt,
Wenn er sich rühmt, das schönste Weib zu küssen ...

So quält es ihn auch, daß er nur seiner Krone wegen gilt: er legt das alte Diadem ab (wie Uhlands von Hebbel so sehr bewunderter Lord von Edenhall das Glas zerschmettert, das sein Haus als Talisman hütete), er horcht im Volk umher: er will wissen, was er wirklich gilt, er als Mann, als Person. Ihm ist es ein kostbarer Fund, an einem unvergleichlichen Helden wie Gyges einen liebenden Freund entdeckt zu haben: das erhöht seine schwankende Meinung von dem eigenen Wert. Und dieser Freund soll ihn auch über den Wert seiner kostbarsten Perle vergewissern: indem er ihn das Entzücken an dem wunderschönen Körper teilen läßt, gewinnt er einen Bürgen für die Einzigkeit dieses Besitzes. So aber wird auch Rhodope, wie Mariamne, „zur Sache erniedrigt“. Sie ist ganz auf die Idee der Sitte gestellt, nonnenhafter als Genoveva; das Leben selbst ist ihrer scheuen Scham zu rauh, zu wild, und nur in zarten Träumen fühlt sie sich ganz glücklich, vor dieser Welt sich in Phantasien flüchtend, vor ihr

fliehend wie Judith im Gebet untertaucht. Furchtbar wirkt auf diese Natur die Entdeckung. Der König selbst, der höchste Hüter der Sitte, hat sein Weib entehrt, hat die heiligste Sitte verletzt in dem Gegenstand, den sie vor allen schützt. Rhodope hat nur noch einen Gedanken: sie muß gereinigt werden, und das kann sie nur, indem sie sich rächt. Sie zwingt Gyges, den König im Zweikampf zu töten, und nach einer feierlichen Schauvermählung mit ihrem Rächer erdolcht sie sich. Es ist das einzige Drama Hebbels, das mit dem Tod der Hauptfigur unmittelbar abschließt.

Jedoch — die eigentliche Hauptfigur ist Rhodope nicht, obwohl der Dichter keine weibliche Figur, die Agnes selbst nicht ausgenommen, mit so großer Liebe geschildert hat; obgleich sie ihm die Verkörperung der heiligen Sitte selbst ist, bleibt sie individuell und tritt uns ganz anders nahe als die „steife Engländerin", die in Grillparzers „Jüdin" eine ähnliche Aufgabe hat. Aber die wirkliche Hauptfigur ist doch Kandaules. Der letzte Heraklide hat nicht mehr den Glauben seiner Vorfahren an ihre Sitte, ihren Talisman, aber er besitzt auch nicht, wie Gyges, die rücksichtslose Kraft des Eroberers. Zu spät erkennt er, was Ernst von Bayern seinem Sohn auseinandersetzt: die ungeheure Macht der „Imponderabilien", wie Bismarck es zu nennen pflegte. Der Verrat an seinem Weibe ist nur der äußerste Ausdruck einer Neuerungssucht, der eine entsprechende Kraft nicht zur Seite steht; und an diesem Bedürfnis, an den festgefugten Mauern zu rütteln, die seinen Thron einschließen, geht er zugrunde, erschlagen von diesen Mauern.

Aber auch für Gyges ist das Schicksal tragisch. Den Freund muß er töten, Rhodope erblickt er nur an seiner Seite, um sie für immer zu verlieren, und schwer wird Lydiens Krone auf dem Haupt des einst so heiteren Griechen lasten. Ihm ward das tragische Los der Vortrefflichsten: mehr im Siege zu erreichen, als sie tragen können. Für einen ungebrochenen Mann der Kraft ist kein Raum in Lydien; und überall ist Lydien.

Den gleichen Gedanken von der Allmacht der Sitte bringt endlich auch „Demetrius" (1857—1863) zur Erscheinung: an der Verletzung des russischen Empfindens durch seine polnischen Verbündete sollte der Prätendent, an den das Volk so gern glauben möchte, scheitern. Dem Fragment fehlt die hohe Anmut des „Gyges", die Reinheit der Charakterzeichnung und die Vornehmheit der Sprache; mit Schillers halbvollendetem Stücke hätte es sich

schwerlich messen können. Aber wie lehrreich ist, was Hebbel selbst über die beiden Auffassungen sagt: „Allerdings kann für mein Drama nur die große und doch wieder in sich selbst zerrissene slavische Welt den Humus abgeben, während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Faktums angeregt wurde.“ In der energisch-realistischen Erfassung des jedesmaligen Milieus liegt ja nicht zum wenigsten Hebbels Größe; und so hat er hier auch wieder Russen und Polen in ihrer Eigenart mächtig kontrastiert, allerdings ohne Scheu vor den kühnsten Anachronismen.

„Demetrius“ hat für uns noch besondere Bedeutung durch seine persönlichen Beziehungen. Die Stellung des zukünftigen Herrschers, der in gedrückter Knechtslage aufwächst und in dem doch nichts den angeborenen Adel unterdrücken kann — sie sollte ein poetisch gesteigertes Abbild jenes folgenreichsten Erlebnisses Hebbels werden, des Schreiberdienstes beim Kirchspielvogt. Aber selbst diese Erinnerung hat dem Prätendenten nicht zu voller Lebenswahrheit verhelfen können, und die teils zu hoch gesteigerte, teils in bare Prosa („weil du stets auf diesen Schritt gedrungen hast“) versinkende Rede bezeugt hier wieder, wie bei Hebbel so oft, die innere Unsicherheit. Die Welt sah er deutlich, an deren unerschütterlicher Tradition Demetrius zerbricht. Aber die Individuen reichen an Gestalten wie Schillers Demetrius, Marfa, ja selbst Sapieha nicht heran, auch nicht die mit besonderem Behagen ausgearbeitete Marina, in der sich der Konflikt polnischer mit russischer Art in tragikomischer Weise verkörpert. Die immer Schiller die Fähigkeit der Charakterzeichnung absprechen, könnten hier lernen, wie weit sich der Dichter des „Tell“ und des „Demetrius“ über „bloß gedachte“, abstrakte Typen erhebt. Dazu die Verwickelung der Intrige, die durch beständige Ausrufe noch besonders betont wird: „Begreifst du das?“ „Was für ein Licht geht mir da auf!“ Nur die Volksszenen sind lebendig, und das Gedränge beim Einzug hat Hebbel wohl an der sprichwörtlichen Schaulust der Wiener studiert.

Eine Gruppe für sich endlich bildet die Trilogie der „Nibelungen“ mit dem Fragment „Moloch“. Ursprünglich sollten „Moloch“ und „Christus“ den ersten Zyklus abschließen, den „Judith“ und „Genoveva“ eröffnen sollten; sie hätten dann das Entstehen der religiösen Tradition, der mächtigsten Form der „Sitte“, in zwei Stufen geschildert, wie „Judith“ und „Genoveva“ deren Ver-

fall und Entartung. In der Ausführung verschoben sich die Probleme, und nur der „Moloch“ wahrte ganz die alte Anlage; dafür haben die „Nibelungen“ viel von dem alten Plan geerbt.

Der „Moloch“ (1842—1850) ist fast das einzige Werk Hebbels, bei dem mehrfach auf literarische Vorbilder verwiesen wird: besonders hat Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee“ auf die Konzeption eingewirkt. Freilich hat dies der Originalität des Planes keinen Eintrag getan.

Der „Moloch“ sollte Hebbels Hauptwerk werden; er dachte ihn sich mit allen Hilfsmitteln aufgeschmückt, auch von Musik begleitet. Er sollte zwischen antiker und moderner Dichtung die Mitte halten.

Hieram, ein uralter Greis, flieht nach der Zerstörung Karthagos aus seiner Heimat, nur von dem einen Gedanken erfüllt, sie an den Römern zu rächen. Das furchtbare Götzenbild des Moloch schleppt er mit und landet mit ihm bei den Germanen, die noch in prähistorischem Halbschlummer liegen. Hier richtet er es auf und begründet seinen Kultus, zugleich als Hoheprieſter des schrecklichen Gottes seine eigene Macht. Nun erzieht er das Volk zu künftigen Vernichtern Roms. Ungeheuer wächst die Gewalt des Moloch; und sie wächst dem über das Haupt, der den Götzen aufgerichtet hat. Die erste Verletzung seiner Vorschriften, die er straflos läßt, stürzt nicht den Gott, wohl aber den Priester. Immer bleibt aber dem Sterbenden das Bewußtsein: sein Götze, sein Werk, sein Plan werden ihn überleben.

Das Großartige in dieser Konzeption ist vor allem der Gedanke, daß das Werk zum Schöpfer wird, der Schöpfer zum Werkzeug. Denn mit all seiner prometheischen Vermessenheit ist Hieram doch selbst nur ein Instrument in den Händen der Notwendigkeit. Noch verehren die Germanen keinen Gott, doch hat die ungewisse Ahnung einer überirdischen Macht sie längst erfüllt. „Die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären“, sagt Holofernes, und oft kehrt in Hebbels Briefen diese tiefe Idee wieder: die Weltgeschichte suche eine Idee, die Natur strebe nach einem Gipfel ... Dies Volk nun ist eben reif, einen Gott zu gebären. Hieram bringt ihn ihnen, von jener geheimen Notwendigkeit gezogen, die Judith und Holofernes, Siegfried und Brunhild zusammentreibt. Und so ist der Prophet das Werkzeug des entstehenden Gottes. Der Begründer der Tradition fällt dieser

so gut zum Opfer wie ihr letzter, schwankender Hüter: Hieram wie Kandaules.

Wie „Moloch" das Entstehen, malen die „Nibelungen" das Vergehen einer weltbeherrschenden Tradition. Wie jener den Übergang aus dumpf-patriarchalischer Urzeit in das älteste Heidentum, so dramatisiert die Trilogie die Wandlung von dem jüngeren, heroischen Heidentum ins Christentum. Und so gehören diese beiden letzten Stücke des Zyklus „von der Sitte und dem Einzelnen" eng zusammen. Stärker noch als die anderen Dramen proklamieren sie Hebbels innerste Überzeugung; der Einzelne ist nichts gegen das Allgemeine, und deshalb ist es tragisches Schicksal, ein Einziger zu sein. Die Religion und der Religionsstifter stehen nur symbolisch für das Werk überhaupt und seinen Schöpfer: es hätte auch (wie in Ibsens „Epilog") ein Künstler die Tragik des Schaffens illustrieren mögen. Die Religion steht eben nur (wieder wie bei Ibsen im „Brand") als mächtigstes Beispiel intensiver Betätigung da. Was damals gerade Max Stirner so trotzig verfocht, das bekämpfte in all diesen Dramen Friedrich Hebbel: das Dogma vom allmächtigen Einzelnen. Insofern bilden all seine Tragödien wirklich einen geschlossenen Ring, innerhalb dessen doch, um seine Lieblingsmetapher zu verwenden, getrennte Planetensysteme kreisen.

„Die Nibelungen" (1862 vollendet) gehören dem Plan nach zu Hebbels ältesten Unternehmungen; schon als er in Hamburg das alte Lied las, tauchte wohl die Idee auf. Das Epos hat ihn dann immer stark in seiner Macht behalten; er wollte nur dem „taubstummen Gedicht" zur Rede verhelfen, „die Basreliefs des alten Liedes von der Wand ablösen". Denn er war der Bewunderung voll für den „großen Dichter" der Nibelungennot, der, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe, den Stoff mit voller Freiheit zu beherrschen gewußt habe. — Sieben Jahre ernstester Arbeit hat Hebbel an die Umsetzung des Epos in sein Riesendrama von elf Akten gesetzt. Es ist ein Werk von bewunderungswürdiger Einheit entstanden, großartig in der Anlage, von bestrickendem Reiz in Szenen wie Giselhers Begegnung mit Rüdigers Tochter, in lyrischen Stellen wie Dietrichs Erzählung vom Nixenbrunnen. In seiner Mitte ragt gewaltig eine Figur, wie sie nur der Größten einer schaffen konnte: der grimme Hagen, ungeheuer und doch menschlich verständlich. Und dennoch erwarte man nicht, daß diese Dichtung je ein lebendig wirkendes Glied des geistigen

Nationalschatzes werden wird, wie „Maria Magdalene“ es schon ist, wie der „Gyges“ im Begriff steht, es zu werden. Und ich glaube, daß das in der Natur des Werkes begründet liegt. Den gewaltigen Schöpferodem besaß Hebbel nicht, der eine so riesenhafte Handlung mit Leben ganz hätte erfüllen können. Und wieder müssen wir an Schiller erinnern. Alle Anklagen Otto Ludwigs ändern nichts an der Tatsache, daß die Helden und die Handlung seiner Wallenstein-Trilogie der deutschen Nation lebendig, wirklich, historisch geworden sind. Hebbels Nibelungen bleiben uns fremd, sie sind Kunstwerke, den ehernen Figuren gleich, die bei Homer Hephästos sich geschmiedet, damit sie ihn bedienen: sie wandeln, sie handeln, sie sprechen, sie sterben sogar — aber sie atmen nicht, und kein Blut strömt in ihren Adern.

So treu sich Hebbel auch an die Handlung des Epos halten wollte und im wesentlichen auch gehalten hat, tatsächlich hat er doch die ganze Fabel völlig umgestaltet, indem er sie auf seine alte Formel brachte. In der alten Heldensage und dem Volksepos beruht die Kette der Ereignisse, wie Hebbel selbst anerkannte, auf rein menschlichen Motiven. Brunhild ist freilich ein halbgöttliches Wesen, Siegfried ein Held von übermenschlicher Kraft und mit zauberhafter Unverletzlichkeit; aber in ihren Beziehungen spielt kein mystisches Element mit. Der Scheinkampf und seine verhängnisvollen Wirkungen, der Zank der Königinnen, Brunhilds und dann Kriemhilds Rache — sie sind auf psychologischen Voraussetzungen erbaut, die uns ohne weiteres verständlich sind und die dann auch Ibsen in dem gewaltigen Experiment seiner „Nordischen Heerfahrt“ rein menschlich zu erneuern versucht hat. Aber für Hebbel konnte das nicht genügen. Eine Tragik, die lediglich aus einem bestimmten Ereignis herfließt, mag auch dies Ereignis selbst in den Charakteren noch so fest motiviert sein, entsprach seinen Ansprüchen nicht; für ihn mußte in den Charakteren selbst, in dem bloßen Wollen die Herausforderung an das Fatum liegen. Der Rest von „Zufall“, der nun einmal in jedem menschlichen Schicksal bleibt, sollte entfernt werden. Es ist doch immerhin „Zufall“, daß Gunther Brunhilden zum Weibe begehrt; ja es ist fast Zufall, daß Siegfried nach Worms kommt. Diesem „so ist es“ des Volksepos schiebt Hebbel wie gewöhnlich sein „so muß es sein“ unter.

Eine ganze mythische Maschinerie hat er zu diesem Zweck neu erfunden. Wir leben wieder in einem im eminenten Sinne welt-

historischen Moment, wie der war, als Holofernes, der erste und einzige Mann der Erde, die kleine Welt aus ihren Fugen heben wollte; wie der war, wo das Universum seine Augen auf Genoveva, die einzige Gerechte, gebannt hielt. Es ist der kritische Augenblick, in dem sich das Schicksal der alten riesischen Welt erfüllen soll. Als ihr letzter Sproß lebt Brunhild in großartiger Einsamkeit. Verharrt sie siegreich in ihrer Abgeschlossenheit, so wird in ihr die alte Wunderwelt verkörpert fortleben: schicksallos, doch schicksalkundig wird sie unsterblich in voller Jugendkraft und Weisheit leben. So entstände eine höhere Welt, ein drittes Reich, wie Heine es träumte und Ibsen und Wilhelm Jordan: von der ewigen Weisheit selbst beherrscht, würde unsere Menschheit glücklich sein. Aber gegen diese Zukunft kämpfen beide Welten. Gegen sie kämpft die alte riesische Urwelt selbst, die sich erhalten will in ihrer ausgedehnten Fülle und deren Zauber „die letzte Riesin ohne Lust wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt“ —, zu Siegfried, der in die mildere, aber auch schwächere Menschenwelt Kraft und Unverwundbarkeit der Dämonen gerettet hat. Und gegen diese Zukunft kämpft auch die neue, kleinere Menschheitswelt, die den fremden Herrscher ablehnt und als deren Bote Gunther Brunhild zur Burgundenkönigin holt. Die ungeheuere Gewalt der Keuschheit, die Hebbel schon in Judith, aber auch in Genoveva malte, muß in Brunhild bezwungen werden — dies übrigens ein Punkt, in dem sich Hebbel mit den alten mythischen Anschauungen wahrscheinlich in Einklang befindet. Deshalb ist Brunhild zugleich die Vertreterin der Weiblichkeit, wie jene beiden Heroinnen, wie Rhodope, und in dem Kampf mit Gunther.

Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft.

So tritt eine mystische Notwendigkeit an Stelle des menschlich wunderbaren Schicksals. Brunhild und Siegfried, die Riesen, fallen dem Übergang der Zeitalter zum Opfer und reißen die „neuen Menschen“ mit herab, die die „List der Natur“ zu ihrer Bezwingung verwandt hat.

Seltsam, daß Hebbel sich doch nicht entschließt, mit dem Tode des Reckengeschlechts die kleinere Welt beginnen zu lassen, wie das wieder den Vorstellungen der Heldensage gemäß gewesen wäre. Wohl schwebte es dem Dichter vor, eine imposante Perspektive zu eröffnen, wie jene Zeit es liebte, wie Grillparzer in der „Libussa“

und Lenau in den „Albigensern“ getan; aber von dem Boden dieses Stückes aus sehen wir nur in Nebel, die selbst das Wort „Christus“ nicht sonnenhaft durchbrechen kann.

Auffallend ist es, wie vielfach sich Hebbel hier mit Grillparzer berührt. Die einsam prophetische Jungfrau und ihre Visionen rufen die Erinnerung an Libussa wach; ihre alte Amme steht neben ihr wie neben Medea die ihre, als Verkörperung der alten Zauberwelt. Und dennoch ward „Libussa“ erst nach dem Tode des Dichters veröffentlicht! Um so bezeichnender sind jene Anklänge für eine gewisse innere Annäherung Hebbels an seinen Antipoden. Gerade die schönsten Partien der „Nibelungen“ haben etwas von Grillparzers Art, alte Stoffe psychologisch zu verjüngen. Doch auch rein phantastische Erfindungen wie Volkers wunderbare ekstatische Erzählung vom Nibelungenhort gehören zu dem Höchsten, was wir besitzen. Leider knarren dazwischen jene leidigen prosaischen Scharniere, die bei Hebbel Ideal und Wirklichkeit verbinden müssen — Wendungen wie diese:

Ich sah, wie alle Unnatur sich rächt . .

Leblos ist der ganze Troß der Nebenfiguren geblieben, von Ute und Gernot angefangen. Und so ist dies gewaltige Werk selbst, wie seine Hauptfigur, das Opfer einer Umwandlung.

Daß Hebbel sein gewaltiges Ziel nicht erreichte, daß er auf dem Höhepunkt seiner Reife und Kraft, in einem lange Jahre liebevoll gepflegten Werk nicht die freilich aufs höchste gespannten Forderungen erfüllte, die es erweckte, das liegt hier vielleicht weniger in den Grenzen seines Könnens, als in dem Stoff selbst. Freilich ist die berühmte Theorie vom mythischen Drama allmählich fast zum Dogma geworden. Mir scheint sie theoretisch sehr anfechtbar, praktisch durch Richard Wagner und durch Friedrich Hebbel gleichmäßig widerlegt.

Die Lehre, daß der nationale Mythus für ein nationales Drama der vornehmste Stoff sei, geht aus von einer höchst voreiligen Gleichsetzung altgriechischer und moderner Verhältnisse. Man vergißt, daß zu den Zeiten des Aischylos und Sophokles die alten Mythen und Sagen von einem großen Teil des Volkes noch als historische Wahrheit aufgefaßt wurden; daß die Zeit kaum vergangen war, in der dies die alleinherrschende Auffassung war. Wo ist dagegen unter den Zuhörern des „Nibelungenrings“ einer, der jemals an Wotan geglaubt hätte? Das mythische Zeitalter für

das Drama unserer Tage reicht von Luthers Auftreten bis 1813, allenfalls jetzt schon bis 1848. Reformation und Bauernkrieg sind für uns, was die Stadtgründung des Theseus oder der Krieg der Sieben um Theben für die Tragiker Athens waren; Friedrich der Große ist unser Herakles, Danton und Robespierre sind unsere Atriden, Napoleon ist der Ödipus unserer Tragödie. Das sind Gegenstände, die in aller Bewußtsein leben, Gestalten, die zugleich als historisch und als heroisch, übermenschlich empfunden werden; das sind Stoffe, an deren poetischer Zurichtung das Volk und die Zeit von dem ersten Augenblick gearbeitet haben. Hierher griffen mit genialer Sicherheit die Dichter des „Götz" und des „Wallenstein" und des „Prinzen von Homburg" und des „Florian Geyer". Typische Figuren aus diesen Zeiten werden uns Vertreter von Epochen, die abgeschlossen sind, aber noch unser volles Interesse erwecken. Unser Anteil arbeitet dem Dichter vor, wie der unserer Väter und Großväter ihm durch Auswahl geeigneter Momente vorgearbeitet hat. Die Hauptfiguren sind fast mythisch geworden, behalten aber doch volle Menschlichkeit. — Will der Dichter dagegen große zeitlose Probleme zur Anschauung bringen, so bietet sich ihm die Möglichkeit, unbestimmtere, verschwimmende Gestalten des eigentlich mythischen Alters der Menschheit zu benutzen: Goethes Prometheus, Kleists Penthesilea, Grillparzers Libussa, Hebbels Kandaules haben so modernes Interesse bei aller Zeitlosigkeit ihrer Existenz.

Wählt man statt dessen für ein großes Drama unsere eigene alte Heldensage, so begibt man sich aller Vorteile. Diese Gestalten sind uns als historisch bedingte verständlich; ihr mythischer Hintergrund bleibt dem Publikum ein Gegenstand kühler Verwunderung. Beklagen mag man es, daß die Ilias in höherem Grade als das Nibelungenlied ein deutsches Volksepos geworden ist, und die Odyssee mehr als die „Kudrun"; leugnen kann man es nicht. Die Wunder der olympischen Götter sind in unsere Anschauung übergegangen, die der altgermanischen Götterwelt nicht. Sie erwecken jene Kuriosität, die der schlimmste Feind lebendigen Anteils ist; all dieser Flammenzauber, diese Walküren, diese angewandte Mythologie wird zum schädlichen Hauptzweck wie die ägyptische Staffage eines „historischen Romans". Und versucht nun gar der Dichter, wie Wagner und Hebbel und Jordan es wollten, diese mythische, aber doch ganz eng national und historisch umgrenzte Welt mit der modernen in

innere Einheit zu bringen, so zeigt sich wieder diese Welt dafür zu bestimmt gezeichnet. Prometheus und Libussa mögen prophezeien; wenn aber Gurnemanz Schopenhauer zitiert oder Kriemhild von „Unnatur" spricht, so ist die Grenze überschritten, die den läßlichen Anachronismus von verletzender Stillosigkeit trennt.

Stillosigkeit lag freilich Hebbels von inneren Gegensätzen gequälter Natur nahe. Der entschiedene Pessimist fand in der erlösenden Kraft der Kunst solche Seligkeit, daß er um ihretwillen gern die Last des Lebens auf sich nehmen wollte. So weist Hebbel hier auf den Weg, den Nietzsche beschritt, von der Wonne seiner Verzweiflung trunken. Der strenge Realist von „Maria Magdalene" schloß sich in „Gyges" und den „Nibelungen" völlig der idealistischen Tradition an. Er wurzelt in der Romantik, die eben auch schon beide Tendenzen nicht ohne Willkür mischt. Das Schicksalsdrama hat ihm den ersten tragischen Versuch, einen fürchterlichen „Vatermord", eingegeben; Kleist hat auf seine frühesten, Tieck auf die übrigen Erzählungen bestimmend eingewirkt. E. Th. A. Hoffmann hat seiner Phantasie unauslöschliche Spuren eingeprägt. Vor allem aber teilt er mit dieser Schule, wie Otto Ludwig ausgeführt hat, jene „Furcht vor dem Trivialen", in der der Autor der „Makkabäer" das eigentliche Grundwesen der Romantik sah. Daher die Richtung auf das Außerordentliche, die Verachtung des Einfachen. Sie feiert ihre Triumphe besonders in dem hyperbolischen Ausdruck seiner Figuren, durch den sie weit über alle Lebensmöglichkeit hinausgehen und zu dem energischen Realismus in der Darstellung von Umgebung, Verhältnissen, dauernden Mächten einen grellen Kontrast bilden.

Bei so verwickelten Mischungen der psychologischen und ästhetischen Elemente war wenigen Dichtern eine einheitliche Entwickelung so erschwert wie Hebbel. Ein anderes kam hinzu, was ihm die Selbstkritik beinahe unmöglich macht. Wer in einem begeisterten Moment seine Gestalten greifbar vor sich schaut und sie nun nachschaffen will, der wird nur zu hell erkennen, was dem Bilde vom Urbild abgeht; das war die Tragik in Otto Ludwigs Schaffen. Wer aber bei der Konzeption bestimmten festen Formeln und Regeln einen maßgebenden Raum gönnt, wie Hebbel, der wird bei der Prüfung des fertigen Werkes fast immer befriedigt sein. Er erinnert sich bei jeder Einzelheit aufs deutlichste: das habe ich aus dem und jenem Grunde so gemacht — und indem er die

Methode überall in Ehren findet, an der er selbst nie zweifelt, muß er wohl glauben, ein einwandfreies Werk geschaffen zu haben.

Unter solchen Umständen gab es für Hebbel nur eine Möglichkeit gesunder Entwickelung: zunehmende Emanzipation von dem selbsterdachten „Regulbuch", wie die Genies der Sturm- und Drangperiode spöttisch zu rufen pflegten. Wir sahen, daß ihm eine gewisse Befreiung in der Tat geglückt ist. Der Vorzug seiner höchsten Werke ruht vor allem darin, daß er sich naiver in die Betrachtung der Figuren versenkt, ihnen ihren eigenen Willen läßt. So hat er in „Maria Magdalene" der Versuchung einmal widerstanden, sich durch seine Gestalten in prophetische Höhen hinaufführen zu lassen und von dort zu reden; so hat er im „Gyges" den Figuren mehr Rundung gegönnt, als sonst die beständige Rücksicht auf die Formeln erlaubte; so hat er in den „Nibelungen" Helden der alten Dichtung wie den jungen Siegfried und den grimmen Hagen mit treuer Selbstverleugnung nachgezeichnet. Und so kommt es, daß wir fast durchweg die Dramen, die er am höchsten bewertete, denen nachsetzen, von denen er viel weniger sprach.

Haben die Dramen vor allem Hebbels Ruhm geschaffen, so darf als Zeugnis seiner Bedeutung doch ein großes Gesamtwerk nicht vergessen werden, das zugleich der beste Bürge seiner eigenen Entwickelung ist: sein Tagebuch. Wir haben von diesen Bänden schon gesprochen, die ihn uns in unablässigem Ringen zeigen, unermüdlich die schwersten Probleme vor sich herwälzend, neu prüfend, umdenkend. Das Persönliche verschwindet vor der gigantischen Bemühung um die Wahrheit; der Eindruck der Eitelkeit wird weggewischt von der Ehrfurcht vor dieser rücksichtslosen Ehrlichkeit. Die Form ist oft aphoristisch, aber in ihrer Knappheit viel glücklicher als die unmöglichen Schlangenperioden in Hebbels dramaturgischen Vorreden und Abhandlungen; er war nun einmal zum Monologisten geboren und sprach am besten, wenn er auf den Zuhörer keine Rücksicht nahm. Der Inhalt ist — Hebbels Eroberung der Welt und der Kunst. Wie er sich Stück für Stück aneignet, Kunstwerke, Persönlichkeiten, Urteile zu seinem Eigentum macht, wie jeder Fortschritt der Erkenntnis ihn beglückt — das gibt diesen oft so prosaischen Notizen fast einen lyrischen Reiz. Hart urteilt er über die meisten Dichter seiner Zeit. Geschah es zum Teil aus seiner Theorie heraus, so doch noch mehr aus seiner Praxis: diesem rastlosen Streben mußte jede Weichlichkeit, Formlosigkeit, Affektation

zuwider sein, und wieviel davon umgab ihn! Ihm aber ward weder die Zeit, noch Wien, das „Capua der Geister", gefährlich; ernst und streng blieb er auf seinen Pfaden, allen Generationen ein Muster der Wahrhaftigkeit.

Wenn Hebbels Tagebücher wohl die meisten seiner Dichtungen überleben werden (gerade wie es bei den Brüdern Goncourt der Fall sein wird), so fehlen auch die Leute nicht, die von Otto Ludwig Ähnliches behaupten. Schon hierin zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft dieser beiden „halben Heroen"; und in der Tat gehören sie trotz aller Verschiedenheiten und Gegensätze, trotz der erbitterten Kritik, die jeder an seinem Gegenüber geübt hat, noch enger zusammen als Richard Wagner mit beiden. Nicht in dem leidenschaftlich-großartigen Ringen, sondern nur äußerlich durch seine poetische Modernisierung des Mythos gehört dagegen mit Wagner und Hebbel Wilhelm Jordan (1819—1904) zusammen. Wer wie wir in der Geschichte der Literatur ein fortdauerndes Bemühen sieht, die Welt für die Kunst zu erobern, der wird Jordan bei aller Vortrefflichkeit seiner Programme keinen hohen Platz anweisen können. In seiner Weltanschauung radikal, liberal als Politiker, scheinbar revolutionär in seinem Bemühen, die wissenschaftliche Weltanschauung der Gegenwart zum Inhalt der Dichtung zu machen, ist Jordan dennoch als Künstler und Ästhetiker lediglich Reaktionär.

Kaum ein Samenkorn hat er ausgestreut, das Frucht treiben konnte, und unfruchtbar und einsam steht seine Dichtung in der Entwickelung unserer Poesie da, ein totes Denkmal, wie das verlassene Mausoleum Theoderichs des Großen in der italienischen Landschaft. Ein ernster, wenn auch nicht allzu origineller Denker, ein Virtuos der äußeren Form, ist er doch Epigone vom Scheitel bis zur Sohle, Nachahmer fremder Kunst, der zu erneuern glaubt, wenn er vermischt, der zu schaffen meint, wenn er umstellt; Epigone in der künstlichen Bekleidung alten Stoffs mit neuem und neuen Stoffs mit alten Behausungen, in dem Mangel an ästhetischem Takt, und nicht zum wenigsten auch in lärmendem Selbstruhm. Nur zu leicht findet ein Epigone Beifall, der mit seiner Zeit gerade teilt, was sie unpoetisch macht: die klare Verständigkeit und die kühle Formvirtuosität. Daß diese anspruchsvolle Unkunst von einer Epoche beklatscht wurde, die für Otto Ludwig kaum ein Ohr hatte und für Eduard Mörike gar keinen Sinn, das wird den

fünfziger und sechziger Jahren unseres Jahrhunderts einmal ebensowenig zum Ruhm gerechnet werden wie die Bewunderung Karl Gutzkows.

Wilhelm Jordan ist (am 8. Februar 1819) zu Insterburg in Ostpreußen geboren. Aus der Theologie ging er (wie sein Held in den „Sebalds") zu den Naturwissenschaften über und wirkte in Dichtungen und Aufsätzen für seine politischen und sozialen Ideale. Man verwies den „Umstürzler" aus Leipzig, wo er sich niedergelassen hatte: ein Sitz in der Paulskirche ehrte in ihm, wie in so vielen seiner Genossen, den politischen Märtyrer. Hier machte sich der eifrige Anhänger der Erbkaiserpartei sehr verdient. Gegen die ungesunde Polenromantik vertrat er, wie Gustav Freytag, den berechtigten nationalen Standpunkt der deutschen Interessen; sie kannten beide als Nachbarn der Polen zu gut die Gefahren einer sentimentalen Slawenpolitik. Dann ward Jordan Sekretär des Marineausschusses, der die neue Flotte des Reiches zu versorgen hatte und für dies Symbol erst der Hoffnungen, dann der bittern Enttäuschungen unseres Volkes, was irgend möglich war, tat. Seitdem blieb er in Frankfurt, soweit ihn nicht die öffentliche Rezitation seiner „Nibelungen" in Vortragsreisen über die Kulturwelt dreier Erdteile führte.

Jordan ist nicht nur, wie seine meisten Zeitgenossen, Übersetzer (Homers Odyssee 1875 und Ilias 1881; interessant besonders durch die Anwendung deutscher Seemannsausdrücke. — Die Edda 1889), sondern auch Kunsttheoretiker: über die Gesetze des Epos hat er („Das Kunstgesetz Homers" 1869, „Epische Briefe" 1876) aus seiner praktischen Rhapsodentätigkeit heraus manchen praktischen Wink gegeben, während alle tiefer greifende Theorie bei ihm unfruchtbar bleibt. Ist es nicht schon bezeichnend, daß ein Dichter alles Ernstes den Ursprung der poetischen Form nur mnemotechnischen Rücksichten zuschreibt? So fern ist ihm allezeit der Enthusiasmus geblieben, der aus innerer Notwendigkeit dem Rhythmus und den poetischen Binde- und Schmuckmitteln zustrebt! Statt dessen tut Jordan nur, was popularisierende Lehrdichter in allen Zeiten, echte Dichter nie getan haben: er bringt den augenblicklichen Stand der Erkenntnis in poetische Form. Mehr nicht. Über die mühsam stilisierte Poesie des populär-wissenschaftlichen Leitartikels ist er in seiner Lehrdichtung nie herausgekommen; und im Grunde hat er, auch wo er Epiker zu sein glaubte, nur solche Lehrdichtung geliefert.

Nach ein paar Gedichtsammlungen setzte Jordan gleich pomphaft ein mit dem Mysterium „Demiurgos“ (1852—1854). Dies Werk wird in der Ankündigung als eine „großartig angelegte und bei ungewöhnlicher Tiefe dennoch mit durchsichtiger Klarheit ausgeführte Dichtung“ bezeichnet und führt seitdem die stehende Etikette „tiefsinnig“. Mir scheinen manche kleine Dichtungen der nachklassischen Zeit, Mosens „Ritter Wahn“ zum Beispiel mehr Tiefsinn zu enthalten, als dies dreibändige unförmliche Riesengebäude. Wenn diese „moderne Theodicee“ zu dem Resultat kommt, das Böse sei zur Entwickelung des Guten unentbehrlich —, nun das hat schon über hundert Jahre früher der Engländer Mandeville in seiner „Bienenfabel“ (1723) ausgesprochen, indem er lehrte, die Laster des einzelnen seien der Segen der Gesamtheit. Und der Vers, auf den Jordan vor allem stolz ist, weil er Darwin vorwegnehme:

Also lösen Tod und Hunger
Und der Wesen steter Krieg
Uns das höchste, schwerste Rätsel:
Wie die Form des Lebens stieg?

Wie viel tiefer war die Geschichtsphilosophie der Lessing und Herder, als diese dürre Formel für eine Erkenntnis, die viel älter ist auch als sie!

Und in was für Versen geschieht die Verkündigung, derentwillen im „Demiurgos“ Aischylos und die Dichter des „Hiob“ und des „Faust“ unter Mitteilung von Belegstellen in Sperr- und Fettdruck ihren „Erben“ Wilhelm Jordan beglückwünschen! Da heißt die junge Erde, um auf „Gestirne“ reimen zu können, eine „Riesenbirne“; oder der „Chor der Unsterblichen“ fällt wie die Korona an der Kneiptafel mit dem trivialsten Rhythmus in die Worte des Aischylos ein. Nur einmal erhebt sich diese buntscheckische Produktion über das unkünstlerische Zusammenreimen: in dem Glaubensbekenntnis des modernen Naturforschers, das Jordan Alexander von Humboldt in den Mund legt. Hier ist Schwung, Kraft, persönliches Erlebnis; hier ist ein nicht unwürdiges Seitenstück zu Lucretius' de rerum natura und Goethes „Metamorphose der Pflanzen“.

Nur aus der Erkenntnis des Lebens, der Wirklichkeit gelingt dem Dichter wie dem Forscher die Ahnung der Zukunft. Weil Schiller das Herz seiner Zeitgenossen kannte, darum ward sein

Posa eine Prophezeiung der französischen Revolution. Jordan aber in seiner Hoheprieſterlichkeit geht überall direkt auf das Prophezeien und Pfadeabstecken los, und um darin möglichst frei zu sein, entfernt er sich so weit wie irgend möglich von der Realität. Nicht aus irgend einer Anschauung, einem künstlerischen Bedürfnis heraus, sondern aus dem verstandesmäßigen Wunsch, der Nation einen prophetischen Codex zu geben, entsteht sein zweites Hauptwerk. „Die Nibelunge“ (1868 „Sigfridssage“, 1874 „Hildebrandts Heimkehr“) gehören in die Reihen jener Religionsurkunden, die für die Zeit charakteristisch sind, zu Daumer und Ronge, zu Hebbel und Wagner; wie sie denn auch durch Prosaschriften Jordans („Die Erfüllung des Christentums“ 1879, und seine Romane) ergänzt werden. Tendenz und Inhalt sicherten ihnen — wie dem „Mirza Schaffy“ — den Erfolg: 23 Auflagen mit 108000 Exemplaren! Um ihres Gedankeninhalts willen sind sie gedichtet worden; kein Wunder, daß die Anschauung trotz aller fast krampfhaften Bemühungen um Anschaulichkeit so schlecht weggekommen ist.

Nie sind die Gestalten der Vorzeit an Jordan herangetreten und haben von ihm Blut zur Neubelebung gefordert, wie der Doktor Faust den jungen Goethe verfolgte. Sondern den tapfern Patrioten, der über die Erniedrigung und den einstigen Glanz seines Vaterlandes grübelte, packte das sehnende Verlangen, eine Brücke hinüberzuschlagen von der idealen Vorzeit zu der erhofften Zukunft. Dies Bestreben nun aber, das schon die Humanisten beseelt hatte, erhielt bei ihm eine ganz eigentümliche Wendung. Jordan ist der rechte Sprößling einer materialistischen Zeit, der typische Zeitgenosse Karl Vogts, Ludwig Büchners, des Engländers Henry Thomas Buckle (1821—1862): er kennt keinen andern Fortschritt als durch gesteigerte Intelligenz und kein anderes Wissen als das von der Natur. Er hat nie ein Organ für Psychologie gehabt; man vergleiche nur, wie sein Hagen sich selbst erklärt und wie bei Hebbel diese Figur menschlich begreiflich wird. Gleichgültig geht er an dem tiefen Schacht psychologischer Erkenntnis vorbei, den nicht nur die alten Lehrgedichte, sondern auch die Charakterschilderungen der Edda und der isländischen Sagaliteratur enthalten. Aber modernste Chemie und Physik in die alten Mythen zu legen scheint ihm nötig, um „die Lüge der äußersten Niedertracht“ zu widerlegen, die nämlich, „unsere Altvorderen seien nur eine Art halbwilder Barbaren

und Bärenhäuter gewesen." In dieser Absicht wird also der Mythos „Iduna wird entführt, wann der Herbstwind die Bäume entblättert" so erklärt: „Wann die Sonnenwirkung die Blätter nicht mehr genügend reizt, Kohlenstoff einzuatmen, Sauerstoff auszuatmen, werden sie von letzterem gerötet, gegilbt und sterben ab." Das sei die rationale Erklärung, die im Keim schon in der mythologischen liegt. In dieser Absicht muß aber gar in den „Nibelungen" Gunther Jordans Lieblingsdogma von der Veredelung der menschlichen Rasse vortragen:

Die besondere Satzung der Söhne Dankrats
Bestimmt auch die Stärke, das Maß der Gestaltung,
Der künftigen Mutter königlicher Männer.
Ein zierlich geputztes zaghaftes Püppchen
Mit sanftem Gesicht und schwächlichen Sehnen
Ist mir verboten zur Bettgenossin.
Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten
Lautet die Losung, nach der wir leben.

Solche Stellen hebt dann der Autor mit dem typographischen Kraftmittel des Fettdrucks billig hervor (Hamerling hat sich doch später wenigstens auf Sperrdruck beschränkt!), um gleich anzudeuten, um welcher Weisheit willen er sich eigentlich die reimreiche Mühe mächtig gemacht. — Eben dahin gehören die fortwährenden Mitteilungen über das Wesen der Volkspoesie, die Horand oder Nornegast gibt; dahin Hildebrandts Sentimentalitäten über den Umgang mit Tieren. All das ist „zum Fenster hinausgesprochen"; nicht die altgermanischen Sänger und Helden verkünden es, sondern der Rhapsode läßt seine Puppen tanzen. — Stillos in anderer Art sind die gesuchten Familiaritäten. Helgi fragt:

Ach sage doch, Sigfrid, ob es nicht sein kann,
Daß du mein Papa wirst?

und ein anderes „Büble" sagt: „Hieher geritten ist nun die Mama." Oder der Dichter selbst (was wohl humoristisch wirken soll): „Nun ging dem Geiger ein helles Licht auf."

Versagt so Jordans Kunst vollkommen, wo es galt, die Keime der alten Dichtung zu entwickeln, so liegt hier vielleicht der größere Teil der Schuld in der Stoffwahl. Gerade der „Rhapsode" hätte von seinen Vorgängern lernen sollen, wie vorsichtig der altgermanische Sänger die Tradition fortsetzt, psychologisch ergänzt, nach dem Geschmack der Zeit verkürzt und erweitert, nie aber vorlaut

sich selbst mit seiner ganzen Breite, die Sagengestalten zerquetschend, zum Fenster herauslegt. Aber der Versuch muß scheitern, wo Jahrhunderte unterbrochener Tradition ihn erschweren. Nicht einmal die rein äußerliche Formgebung ist tadellos. Auch bei der Erneuerung des Stabreims hat sich Jordan nicht in den Geist der alten Dichtung zu versetzen gewußt; er bleibt recht eigentlich am Buchstaben haften. Seine Tonmalerei verletzt durch den Hauptfehler aller Jordanschen Dichtung: durch die fühlbare Absichtlichkeit, und sein Durchschnittsvers wirkt steif und prosaisch.

Mit all dem glaubt Jordan, wie er im „Nachgesang" bezeugt, eine „Wunderleistung" vollbracht zu haben, zu der nur der „deutsche Glauben" ihm Kraft verliehen habe. Sicherlich ist die begeisterte Vaterlandsliebe, die ihn antrieb, auch in dem Werk nicht zu verkennen; aber anspruchsloser haben Patrioten wie Wilibald Alexis und Gustav Freytag Größeres vollbracht. Denn lebendig ist nichts geworden bei dieser mühsamen Elektrisierung von Mumienweizen. Lebendig wirken nur etwa die Augenblicksbilder sprechender Personen, bei denen Jordan mit ängstlicher Sorgfalt die Vorschriften des „Laokoon" eingehalten hat; aber selbst hier merkt man die Mühe. Er erzählt es in der „Epistel", die seine „Strophen und Stäbe" einleitet, selbst, wie ängstlich — ich muß das Wort wiederholen — er jeden Naturanblick, jede Erscheinung, die er sah, für sein Epos aufsparte und die schönen goldenen Haare einer Frau sorglich für Kriemhilden im Bad aufhob. So sparsam sind echte Poetennaturen nicht gewesen; Gottfried Keller hätte nicht jeden Anblick zu gelegentlicher Benutzung in ein sicheres Depot gelegt, Fontane nicht jede merkwürdige Äußerung zum gelegentlichen Anbringen thesauriert. Aber auch hier zeigt sich in Jordan die völlige Verkennung der Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft. Wie die Goncourts und Zola in den Roman, hat er in das Kunstepos die Kollektaneen, die fettgedruckten Hauptbelege, die Exkurse hineingetragen, und wie die Goncourts (denn Zola ist ein geborener, nur oft durch die Theorie beirrter Dichter) ist er bei allem theoretischen Kunstverstand praktisch allezeit ein Dilettant geblieben.

Das zeigt auch seine wichtigste Gedichtsammlung: „Strophen und Stäbe" (1871). Er sieht es als ein Hauptverdienst an, daß er das Gedicht von der Sklaverei des Buchstabens erlöst und durch seine rhapsodische Rezitation dem gesprochenen Worte wieder

sein Recht geschaffen habe. Was Otto Ludwig von dem geschriebenen Drama betont, hebt er von dem geschriebenen Epos hervor: nur Skizze sei es, lebendig werde es erst dem folgsamen Ohr. Sicher liegt hierin ein Verdienst; sicher ist es kein Zufall, daß Jordan, dem „der Kehlkopf nur den Charakter verrät", und Fontane, der Meister des individuellen Tonfalls, derselben Zeit angehören: wie alle Sinne mußte auch das Gehör zu neuer Eroberung der realen Welt erst wieder erzogen werden. Aber wenn man Jordan gehorcht, so kommt man nicht auf die Kosten. Den melodischen Zauber Hölderlins und Novalis' wird man nicht erst suchen; aber auch die individuelle Versbehandlung, mit der Theodor Storm Gefühlen und Stimmungen ihr Kleid gibt, fehlt gänzlich. Dafür findet man allerlei Kunststücke im Geschmack der Romantiker, „rhythmische und vokalische Imitation" einer Polka, Vokalfarbenspiel. Vor allem findet man auch hier unerschöpfliches Selbstlob. Homer und Sophokles, Dante und Shakespeare reichen die Hände dem Autor dieser Bonbonverse:

Ja mich verlangt nach höherm Ruhme,
Als daß ich nur dein Herz gewann;
Ich will in seinem Heiligtume
Verehrt sein als ein ganzer Mann.

Am schlimmsten aber zeigt sich Jordans Dilettantismus in den Romanen „Die Sebalds" (1885) und „Zwei Wiegen" (1887). Bei den „Sebalds" sind wir ganz im achtzehnten Jahrhundert. Es ist ein Unterrichtsroman von altmodischster Art. Und dabei darf man nicht einmal an die Meister dieser Art denken, an den Geist eines Voltaire, die Grazie eines Fontenelle. Ja der alte Nicolai in seinem „Sebaldus Nothanker" war gewandter, und manchmal doch gelang ihm ein Charakterbild oder eine Situation; und immer schreibt er lesbar. Jordan aber gestattet sich Sätze wie diesen: „An Bedeutsamkeit für die Gegenwart vielleicht nicht ganz unvergleichbar mit derjenigen der Hauptsätze Luthers für seine Zeit ist die Unsterblichkeitslehre meiner Osterpredigt." Zu dem geschwollenen Stil dieser Prosa bildet die fruchtbare Trivialität der Motti über jedem Kapitel ein ergötzliches Gegenbild:

Arm an Selbstgefühl, Vertrauen
Werden kluge, reiche Frauen.

Hier wie dort das gleiche Unvermögen, Inhalt und Form in innere Übereinstimmung zu bringen. Den Gipfel erklimmt dieser

absolute Mangel an Feinfühligkeit in folgendem grotesken Satz, der eine Schiffskatastrophe malt: „Auf den Stufen und in den Ausgängen wanden sich verendend oder Blut sprudelnd etliche Schwächlinge und mehrere Frauen, denen man das Genick abgetreten oder den Brustkasten eingedrückt." „Etliche Schwächlinge und mehrere Frauen" — ist das nicht unbezahlbar? Wie der Autor sprechen seine Figuren: geschwollenes Papierdeutsch; ob sie im Sterben liegen oder etwa, kaum noch des Atmens fähig, in eine Eisspalte geklemmt sind, das macht keinen Unterschied.

Auf der Höhe der Sprachtechnik steht die Charakterzeichnung. Nirgends kommt Jordan über die herkömmliche Schablone hinaus. Neu ist nur der dick aufgepfropfte Lernstoff: die endlosen Vorträge über Teleologie und Christentum, über Erdmagnetismus und den „überhaarten, kaum stecknadelkopfgroßen Reststummel des Maulwurfauges"; und neu sind die pedantischen Zutaten darwinistischen Gepräges. Dieser wissenschaftliche Inhalt ist also auch hier die Hauptsache; und in der Tat sind die Vorträge über den „Aufbau des Leibes Christi" und die „Erfüllung des Christentums" weitaus das Beste und Interessanteste an dem Buch. Aber um die lehrhaften Partien schlottern die romanhaften uninteressant und in schematischer Starrheit herum.

„Zwei Wiegen" (1887) hat den gleichen furchtbaren Stil und die gleichen Sprechmanieren; die gleiche Naivetät im Anbringen von allerlei Kenntnissen über Blumenveredelung und Magenpumpe, Marsbewohner und heiße Bauchpflaster; das gleiche Ungeschick im Einflechten philosophischer Betrachtungen. Und auch hier sind diese Mängel der äußeren Form nur Symptome der hilflosen Technik.

Wir sind auf die beiden Romane näher eingegangen, teils weil Jordans Selbstruhm auch hier nicht ohne Wirkung geblieben ist, teils weil sie uns die Gelegenheit bieten, den deutschen Dilettantenroman überhaupt zu charakterisieren. Daß Stücke dieser Art Leser und Lober finden, das ist die Ursache des tiefen Standes unserer Roman- und Novellenproduktion. Solange die Kritik solche Ware noch mit ein paar leichten Beanstandungen durchgehen läßt, wird unsere Durchschnittsleistung die Englands oder gar Frankreichs nicht erreichen.

Dilettant bleibt Jordan auch in seinen Lustspielen („Die Liebesleugner" 1855, „Tausch enttäuscht" 1884), von denen aber wenigstens eins, „Durchs Ohr" (1870), eine gewisse anmutige

Leichtigkeit besitzt — freilich, wie Schiller einmal an Goethe schreibt, „es ist mehr die Leichtigkeit des Leeren als des Schönen". Doch ist immerhin das Hauptmotiv, jenes Verlieben durch den Klang der Stimme, originell und für den Rhapsoden bezeichnend. Unser Urteil aber, daß Jordan ein echter Künstler oder gar ein großer Dichter nicht sei, kann dies hübsche Spiel so wenig aufheben wie ein paar gelungenere Partien im „Demiurgos" und den „Nibelungen".

So liegt seine literarische Bedeutung schließlich darin, daß er die Stärke jenes Zeitbedürfnisses erweist, durch das neben einem Hebbel und Wagner selbst eine so prosaische Natur wie die seine zum Mythos geführt wurde. Der Kreis war geschlossen, alles versucht, und schließlich doch fast alles nur versucht. Gerade das Bedeutendste, was erreicht war, Hebbels und Wagners Lebenswerk, die Beredsamkeit der Paulskirche, Mörikes Lyrik und die Annettens, die Romane von Jeremias Gotthelf, Willibald Alexis, Otto Ludwig — gerade das war von voller Anerkennung am weitesten entfernt, Heines Poesie aber fast überwunden. Ein neuer Kreislauf, ein neuer Feldzug mußte beginnen.

Zehntes Kapitel

Die reine Form

In einem halben Jahrhundert hatten gewaltige Kräfte, leidenschaftliches Streben sich fast erschöpft. Eine allgemeine Ermüdung trat ein. Ein unverkennbarer Zug des Epigonentums kennzeichnet die Talente der fünfziger und sechziger Jahre. Fast alle wenden sie wieder sich nur einzelnen Seiten der ästhetischen Produktion virtuos zu: dem Kultus der reinen Form wie einst Platen (dessen Gestirn im Aufsteigen begriffen ist), dem Aufsuchen interessanten Inhalts wie vormals die Schüler Scotts, der Pflege der Tendenz mit enger partei-politischer Zuspitzung. Es fehlt der gewaltige Schwung, der das alles in eins schmiedet; es fehlt selbst die Kraft der Leidenschaft, die solche Tendenzen bei Alexis oder Herwegh über sich selbst steigerte. Gegen den Überschwang der Hoffnungen und Wünsche tritt überall eine Reaktion ein. Ihr typischer Vertreter ist Geibel.

Emanuel Geibel (1815—1884) ist ein „Reaktionär" weder im politischen noch im religiösen Sinne. Kein Gedicht Geibels widerspricht den Forderungen eines gemäßigten Liberalismus, der in der Tat sein Bekenntnis war; freilich genügte das in radikalen Tagen, um ihn als „Hofdichter", als Reaktionär und Obskuranten gelten zu lassen. Gleichwohl ist er, wie Jordan, das Haupt einer Reaktion, aber einer literarischen, ästhetischen. Das Bedürfnis nach reiner Kunst, die Sehnsucht nach „Schönheit" wehrt sich gegen die Übergriffe der politischen Tendenz, wie das am klarsten Strachwitz ausgedrückt hat:

Es trägt die Kunst ihr eisern Los mit Qualen.
Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
Nicht untergehn, ein Opfer der Vandalen,
In dieses Meinungsstreits ergrimmter Roheit!

Es ist jetzt Mode geworden, über Geibel verächtlich abzurteilen. Man wirft ihm vor, er sei nur ein Schönmaler; Herman Grimm meinte spöttisch, an Geibel werde die Nachwelt lernen, was uns in Deutschland einmal für einen Dichter gegolten habe. Nun klingt es ja zuerst seltsam, daß man einen Künstler gegen den Vorwurf: „zu viel Schönheit!" verteidigen soll. Aber, mag es

noch so paradox klingen — der Vorwurf hat seine gute Berechtigung. Hebbel erklärt einmal, er strebe nur die Schönheit an, die aus dem Kampf hervorgehe, und wo das Ringen fehle, genügen ihm auch manche Dichtungen Goethes nicht. Hier ist, glaube ich, klar ausgesprochen, was wir Neueren bei Geibels Dichtungen vermissen. Es ist eine kampflose Schönheit, der eben deshalb die Beziehungen zu uns fehlen. Jeder Mensch hat Augenblicke rein gestimmter Empfindung und vermag deshalb einzelne „halcyonische" Dichtungen nachzuempfinden — Gedichte, bei denen die Poesie verklärend und erhellend über dem Meer der Leidenschaften schwebt. Eine ganze Sammlung aber, oder ein ganzes Dichterleben voll solcher „reiner Harmonie" macht uns nicht nur mißtrauisch, sondern läßt uns zuletzt aus dem Venusberg heraus begehren, läßt uns die Sehnsucht empfinden aus Freuden nach Schmerzen. Wir fühlen in dieser Auslese nur der Sonntage ein Verbrechen gegen die Heiligkeit des Lebens, alles Lebens; und wir werfen dem Dichter trotzig alle die Wirklichkeit ins Gesicht, die er vornehm ignorieren zu wollen scheint.

Geibel selbst war nicht ganz frei von solchen Empfindungen. Wohl hat er in der frischen Entschlossenheit der Jugend ausgerufen:

Gebt mir vom Becher nur den Schaum,
Den leichten Schaum der Reben!

Aber seine lebhafte und feurige Natur war doch nicht dazu geschaffen, immer nur zu lächeln. Er fühlte tief, was er den „Bildhauer des Hadrian" in einem seiner schönsten Gedichte sagen läßt:

O Fluch, dem diese Zeit verfallen,
Daß sie kein großer Puls durchbebt.
Kein Sehnen, das, geteilt von allen,
Im Künstler nach Gestaltung strebt.
Wohl bänd'gen wir den Stein und küren,
Bewußt berechnend, jede Zier —
Doch, wie wir glatt den Meißel führen,
Nur vom Vergangnen zehren wir.
O trostlos kluges Auserlesen,
Dabei kein Blitz die Brust durchzückt!
Was schön wird, ist schon dagewesen,
Und nachgeahmt ist, was uns glückt.

Fast ganz könnte man sich diese Worte aneignen, um Geibels eigene Kunst zu charakterisieren. Nur das „bewußt berechnen" würde jenem Sinn für die reine Form nicht gerecht, der diesem

„Liebling der Grazien" zum Instinkt geworden war. Er fühlte sich selbst nicht ausgefüllt.

> So lange ich allein oder doch vorzugsweise Lyriker war, habe ich in der Poesie schöne Stunden und selige Augenblicke, aber keine Befriedigung meines innersten Wesens gefunden. Ein ziehender Klang, ein schwellender und verhallender Ton, der durch unsere Brust geht, kann unendlich beglücken; aber er schwindet vorüber, und nur zu oft folgt ihm eine blasse dämmernde Leere, eine nüchterne Erwartung der Seele.

Er beschreibt das Gefühl, das uns nur zu leicht nach der Lektüre seiner Gedichte beschleicht.

Und dennoch hat nur die Lyrik ihm Kränze gebracht. Hier teilt er mit Herwegh das Verdienst, „Lied und Ton" wieder verbündet zu haben: sie haben das „auf staubigen Rollen schlafende Musenkind" wieder zum Gesang erweckt. Der Vorzeit war das freilich selbstverständlich gewesen; aber seitdem das Lesedrama herrschte, war auch das Leselied aufgekommen. Geibel verlangte wieder, daß schon beim Lesen die Melodie leicht durchklinge. Halb singend las er vor und wählte wenigstens selbst die Begleitweise seines „Lustigen Musikanten"; daß er sie gemacht zu haben glaubte, war freilich eine Selbsttäuschung: wie Max Friedländer nachgewiesen hat, ist es einfach die alte volkstümliche Melodie der wallfahrenden Binschgauer. Lieder wie „Der Mai ist gekommen" oder „Und legt ihr zwischen mich und sie" sind volkstümlich in jedem edeln Sinne des Worts; wogegen der vielgesungene „Zigeunerknabe im Norden" mit seiner billigen, aber damals im Geschmack der Zeit liegenden ethnographischen Antithese blasse Kunstlyrik ist. Unter den Liebesgedichten, den vaterländischen Heroldsrufen, den kleinen Wanderbildern, besonders denen aus Griechenland, sind Perlen genug. Zuweilen führt freilich auch die Furcht vor Überschreitung der Schönheitslinie zu einer gewissen Mattigkeit. Man vergleiche nur etwa das Ostseegedicht „Nun kommt der Sturm geflogen" mit Heines darin benutztem Stück aus den Nordseebildern — bei aller Beimischung grotesker Züge wirkt Heines Gedicht um so viel großartiger, als der Wellenschlag der Nordsee den der Ostsee übertrifft.

Auch Geibels zahlreichen Gnomen schadet der Exzeß der Mäßigung. Neben vortrefflichen Sprüchlein finden wir böse Trivialitäten:

> Ein ewig Rätsel ist das Leben,
> Und ein Geheimnis bleibt der Tod.

So hätte auch der selige Tiedge ein lehrhaftes Gedicht schließen können.

Beim Drama genügte seine Begabung für das hübsche Dilettantenlustspiel „Meister Andrea“ (1855); wagte er sich aber an die hohe Tragödie, so zog sein Bemühen, auch die kleinsten Einzelheiten in akademischer Schönheit zu halten, seiner „Brunhild“ (1857), für die er (wie Hebbel und Ludwig!) den Schillerpreis erntete, Hebbels vernichtenden Hohn zu:

Hagen wütet nicht blind, er ist ein besonnener Hofmann,
Der den Rivalen ersticht, weil er die Gnade ihm stiehlt;
Siegfried selber ist nichts, doch büßt er das schwere Verbrechen,
Daß er sich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt . . .

Fehlt seinen Dichtungen oft, was Goethe in Platens Poesien vermißt hatte: die spezifische Schwere, so mangelte sie doch nicht seiner Erscheinung. Die künstlerische und moralische Gewissenhaftigkeit dieses fleckenlosen Charakters war in einer Zeit, in der haltlose Talente wie Herwegh und wehrlose Träumer wie Otto Ludwig dem Ansehn des Dichterberufs in der Welt Eintrag taten, unschätzbar: er brachte den Dichternamen wieder zu Ehren auch in Kreisen, die sonst über Poeten und Kultus der Poesie die Achsel zuckten. In der vollkommenen Übereinstimmung seines Lebens mit seiner Poesie bestand, wie Karl Goedeke hervorhebt, das Spezifische seines Wesens. Er war tief durchdrungen von der hohen Aufgabe der Poesie. Als einen Hohenpriester des Schönen feierte er Platen; priesterlich faßte auch er selbst die Kunst auf. Andere Lyriker suchten sich dichtend von verworrenen Gefühlen zu befreien; er dichtet nicht, wenn ihm „die reine Stimmung zur Lyrik“ fehlte, so daß von dem sonst so produktiven Sänger in zehn Monaten des wilden Jahres 1848 nur ein Gedicht kam.

Er war das geborene Haupt jedes Dichterkreises; er war ein unvergleichlicher Freund, der sich auch in literarischer Arbeit gern verwandten Naturen gesellte: in seinen etwas weichen und oft zu „abgeklärten“, aber in der Form immer erstaunlich sicheren Übersetzungen („Spanisches Liederbuch“, mit Paul Heyse, 1852; „Fünf Bücher französischer Lyrik“, mit Heinrich Leuthold, 1862; „Klassisches Liederbuch“, anfänglich mit Ernst Curtius, 1875). Äußerlich „erregte er“, nach Jensens anschaulicher Schilderung, „trotz seiner kleinen Gestalt einen äußerst männlichen Eindruck; sein früh verwittertes mageres Gesicht mit dem mächtigen eisgrauen Schnurr-

bart und Zwickelbart hielt etwa die Mitte zwischen der martialischen Erscheinung eines Landsknechts und der vornehm feinen eines alten französischen Marquis" — wozu denn die Blutmischung zwischen dem väterlichen Germanenblut und dem Hugenottenblut der Mutter beitragen mochte. „In seinen Bewegungen war er würdig und alert zugleich, die Kleidung durchaus ungesucht einfach, eher gleichgültig." Freilich pflegte er das Relief des scharf ausgearbeiteten Profils gern mit einem malerischen roten Fez zu schmücken und zeigte sich am liebsten im Profil, wie Bodenstedt, der ihm die wirksamen Bartformen ablernte; aber in seiner Haltung und Sprache war er von jeder Pose frei, erklärte lebhaft und tapfer berühmte Gedichte, die für Hebbel Musterstücke waren: „Des Sängers Fluch", den „Erlkönig" für schlecht, schalt auf die „böse Trias", die die Zeit verderbe, Gutzkow, Brachvogel mit seinem Effektdrama „Narziß" — und Richard Wagner, und erklärte Goedeke, als dieser bekannt hatte, Beethovens Symphonien ließen ihn kalt, dann wolle er lieber gleich den Verkehr mit ihm abbrechen, was er aber doch nicht tat. Uns ist dieser lebhafte, über die Schönheitslinie hinausschlagende, Urteile improvisierende Geibel mindestens so lieb, wie der sorglich feilende, jedes Zuviel scheuende, die „Alten" allzu respektvoll verehrende Dichter!

Geibel ist (18. Oktober 1815) in Lübeck geboren und hat sich immer mit Stolz als Sohn der Hansestadt, als Sohn des deutschen Bürgertums gefühlt. Schon auf der Schule verfaßte er (1834) eine „wundersame Historie" in der Manier E. Th. A. Hoffmanns. So anzufangen, war den Talenten der Zeit natürlich: wir erinnern nur an Otto Ludwig. In Bonn und Berlin trieb er klassische Philologie und Geschichte, trat aber schon mit den Dichtern des Tages in persönliche Berührung.

In dem Turm des Hauses von Wilibald Alexis wohnte dieser im ersten Stock, im zweiten der Kritiker und Romanschriftsteller Rellstab, darüber Geibel — so war er ganz in literarische Luft gebannt. Die wichtigste Bekanntschaft aber wurde die mit Bettina. Längst suchte der junge Klassiker das Land der Griechen mit der Seele; die Hoheprieſterin des Goethekultus vermittelte ihm jetzt eine Anstellung als Erzieher bei dem russischen Gesandten in Athen. Mit Ernst Curtius (1814—1896), dem begeisterten Verehrer des klassischen Altertums, reiste er (1838) nach Attika und durchwanderte die Insel- und Ruinenwelt von Hellas. Es war ein

Begleiter, wie das Schicksal ihn nicht günstiger hätte aussuchen können: der gleichalterige Sohn derselben Stadt teilte mit Geibel den reinen Idealismus einer priesterlich vornehmen Seele, die Ehrfurcht vor der schönen Form, die Hingabe an die großen Meister antiker und deutscher Poesie. Curtius hat sich auch selbst als Dichter versucht, mit geringem Erfolg; aber in der kunstvollen Nacherzählung altgriechischer Heldenschicksale hat der Verfasser der „Griechischen Geschichte" (1857—1861) zu der lyrischen Kunst seines Herzensfreundes die Ergänzung gegeben. Seine Vorträge in ihrer kunstvoll abgerundeten und doch immer zum Gemüt sprechenden Form („Altertum und Gegenwart" 1875 und 1882; „Unter drei Kaisern" 1889) bilden zu Geibels poetischen Heroldsrufen würdige Seitenstücke; und sein Lebenswerk, die so fruchtbaren Ausgrabungen von Olympia, stellt wie Geibels „Klassisches Liederbuch", an dem Curtius ja Anteil hatte, die Vereinigung von Wissenschaft und Poesie, die den deutschen Kultus der Antike charakterisiert, gleichsam symbolisch dar.

Mehr als seiner pädagogischen Aufgabe widmete Geibel sich in Athen freilich der Muse. Zurückgekehrt, hatte er an den rasch entstandenen „Gedichten" zu ordnen die Fülle; rasch erschienen (1840), machten sie ihn mit eins zum berühmten Manne. Nach 44 Jahren (1884) ist die hundertste Auflage erschienen, und sie bedeutete kein Endziel der Verbreitung. Sein Gedicht gegen Georg Herwegh (1841), der klare, ehrliche Ausdruck seiner Feindschaft gegen die Tendenzpoesie, trug wohl dazu bei, daß Friedrich Wilhelm IV. ihm eine Dichterpension gewährte. Er hatte sich in keiner Weise darum beworben; dennoch zog die Gunst des Königs ihm erbitterte Angriffe zu, und ein Herr Karl Schwenk berechnete höhnisch aus dem Ehrensold von 300 Talern den Wert des Dichters auf 8571 Taler, 12 Silbergroschen, $10^2/_7$ Pfennig. Das war der Ton, den Gutzkow in die gesinnungstüchtige Presse eingeführt hatte; man wird nicht verlangen dürfen, daß er Geibel ins radikale Lager hätte hinüberziehen sollen. Freiligrath, mit dem er (1843) einen gesegneten Poetensommer in St. Goar verlebte, stand damals ja noch gerade vor seiner politischen „Wandlung", die übrigens die beiden Dichter persönlich nicht entfremdete. Geibel lebte dann in Lübeck, von wo er seine feurigen „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein" (1846) und seine zweite Gedichtsammlung ausgehen ließ: die „Juniuslieder" (1848), die er so als Gabe seines Lebens-

sommers taufte und mit Recht allzeit für die Krone seiner Lyrik hielt. Von jetzt ab war er der offizielle Dichterkönig, der poeta laureatus Deutschlands — in so unumstrittener Geltung, wie seit Goethe kein Dichter bei uns diesen Platz eingenommen hatte. Denn sobald König Maximilian ihn (1852) nach München berief, war er der Mittelpunkt des berühmten Poetenkreises, der sich dort gebildet hatte. Und wer Heyse, Bodenstedt, Lingg, Dingelstedt als Vasallen an seinem Hofe zählte — was wollte gegen dessen Macht ein einzelner Eroberer wie Hebbel, ein einsamer Grübler wie Ludwig bedeuten? Dazu war er ein milder, wahrhaft sonniger Herrscher, in dessen Gunst man sich wohl fühlte; schon seine Persönlichkeit erschwerte jedes Anfechten seiner Krone.

Man hat jenem Münchener Dichterkreis vielfach eine zu große Bedeutung für die Entwickelung der deutschen Literatur zugeschrieben. Die nationale Wendung vor allem ist von den revolutionären Lyrikern mit ihrer kräftigen Betonung der politischen Ansprüche Deutschlands viel stärker ausgedrückt worden, als von dem überwiegend kosmopolitischen Münchener Kreise mit seiner „Italomanie" (wie es Adolf Bartels nennt); und selbst die neue Naturalisierung der Gestalten unserer Vorzeit haben Richard Wagner und Friedrich Hebbel jedenfalls stärker bewirkt als Geibel, Scheffel und Dahn. Groß sind die Verdienste dieser Kreise aber dennoch; nur liegen sie nach ganz anderer Seite. Wir möchten Geibel in seiner fehlerlosen, aber leicht etwas kühlen Kunst mit dem Franzosen Lecomte de Lisle vergleichen; um diesen sammelten sich (1859) die „Parnassiens", die Männer, die gegenüber der Ausnutzung der Poesie zu politischen oder sonst äußeren Zwecken die (übertreibende) Formel „l'art pour l'art!" auf ihre Fahne schrieben, die der „genialen" Verwahrlosung der Form gegenüber die guten Rechte von Metrum und Reim verteidigten. Das hat Geibel mit gleichem oder größerem Erfolg bei uns getan, und die Münchener Dichterfreunde waren seine Helfer. Dann aber hat der Münchener Kreis noch eine weitere Bedeutung: zum erstenmal seit den Tagen von Weimar hatte die Literatur wieder einen zentralen Herd. Statt der zufälligen, bald auseinanderstiebenden oder in sich zerfallenden Dichterkreise in Berlin und Dresden und Leipzig und Hamburg war hier eine feste Vereinigung, von einem edeln König in bestimmter Absicht zusammenberufen und dieser Absicht eingedenk. Die Geibel, Heyse, Bodenstedt, Dingelstedt, die Giesebrecht, Sybel, Riehl, Liebig

sollten nach König Maximilians Absicht den festen Kern einer geistigen Aristokratie bilden, wie sie dem durch Ludwig I. etwas plötzlich zum Kunstlande erhobenen Bayern noch fehlte. Niemand hat das Ziel fester als Geibel im Auge behalten; daß aber eine so erlauchte Tafelrunde ihn bei den Symposien umgab, denen der König nie versäumte beizuwohnen (die er aber absagte, wenn Geibel verhindert war), das hat die Wirkung natürlich verzehnfacht. Es bildete sich endlich einmal wieder eine feste künstlerische Tradition heraus, ein sicheres Kunsturteil wenigstens in technischen Fragen. Für unser originalitätssüchtiges Künstlervolk, bei dem jeder sich verpflichtet fühlt, alle Gesetze neu zu erfinden, war das kein geringer Vorteil; höher aber als das direkt Erlernbare war das ideale Moment dieser poetischen Gralgenossenschaft zu schätzen. Geibel hat auch eine Ehrenprofessur an der Universität bekleidet (wie Redwitz) und Metrik und Poetik gelesen; er saß im Kapitel des neugestifteten Maximilianordens; er war der geborene Zensor und Vorkritiker für den ganzen Kreis. Hier heiratete er; freilich forderte das sonst ihm so gnädige Schicksal nach wenigen Jahren die Jugendgeliebte wieder von ihm. Dann, nach der Thronbesteigung des Königs Ludwig, erkaltete das Verhältnis zwischen Fürst und Dichter; bei der Parteinahme „für oder wider Richard Wagner" entschied die Krone gegen Geibel und seine Freunde. Politische Gegensätze kamen hinzu: der Norddeutsche begrüßte freudig die Einheitsbestrebungen, die der König von Bayern noch anfeindete. Geibel gab seine Stellung und sein Jahresgehalt auf und kehrte (1868) nach Lübeck zurück, wo er mit großen Ehren aufgenommen wurde und wahrhaft fürstlichen Ansehens genoß. Der König von Preußen verdreifachte ihm, was der von Bayern ihm einst gegeben hatte, und brachte ihm viel mehr: das ersehnte Glücksgefühl, in einem starken, einigen Deutschland zu leben. Man feierte im ganzen Lande Geibel als den Herold des neuen Reiches und verzieh es gern dem Herold, daß er nur noch wenige Töne in seiner Trompete hatte, wie sie neue Sammlungen („Gedichte und Gedenkblätter" 1864, „Heroldsrufe" 1871, „Spätherbstblätter" 1877) erklingen ließen. Als ein Liebling seiner Nation ist er nach langen, schweren, aber tapfer und kräftig getragenen Leiden fast siebzigjährig (6. April 1884) gestorben.

Nach Heine und Freiligrath ist Geibel der dritte große Anreger der neueren deutschen Lyrik: Storm hat seinen Einfluß viel-

leicht erreicht, schwerlich Scheffel. Man kann behaupten, daß alle formstrengeren Lyriker von ihm gelernt haben. Stark gewirkt hat er vor allem auf die große Gruppe der lyrischen Epiker, Storm und Heyse, Jensen und Lingg und Grosse; aber auch weiterhin auf die klangfrohen Lyriker der neuesten Zeit wie Falke und Busse, auf Detlev v. Liliencron, auf viele andere; hat doch sogar Arno Holz, der leidenschaftlichste Verfechter des doktrinären Ultranaturalismus, mit einem „Gedenkbuch" für Geibel seine Bahn eröffnet. Dieser Einfluß zeigte sich vor allem in technischen Dingen, doch auch in der ganzen Auffassung des Dichterberufes; in der Überschätzung der „reinen Lyrik", aber auch in der Neigung zu lyrischen Dramen. Im ganzen ist Geibels Wirkung überwiegend heilsam gewesen, erzieherisch, mäßigend, sammelnd. Eine Schulung von dieser Art wird den großen Talenten zwar nicht so viel bieten können, wie etwa der stürmische Einfluß der Romantik, setzt sie aber auch nicht den Gefahren aus, unter denen Arnim, Brentano, Immermann zu leiden hatten. Für mittlere Begabungen aber kann die Mahnung zu bestimmten Idealen, die Warnung vor lässiger Bequemlichkeit sehr heilsam sein. Und nur dann hätten wir ein Recht, die gute Mittelware unter den Dichtern vornehm ganz zu verurteilen, wenn wir selbst alle Leser von erstem Range wären.

Für die mittleren Begabungen aber war immerhin auch hier eine doppelte Gefahr vorhanden. Eine Überschätzung der äußeren Form konnte zu einer völligen Vernachlässigung der inneren führen; und der literarische Charakter der Schule konnte eine exklusive „Bildungspoesie" zeitigen. Beispiele für beide Irrwege fehlen nicht. Schon das undramatische, weil rein lyrische Drama der Geibelschen Schule zeigte den ersten Mangel: die „schöne" Form verdarb hier die charakteristische, das Ideal der Glätte zerstörte die Kraft, die das Bühnenspiel nicht entbehren kann. Das gilt für Geibels eigene Dramen, ebenso aber für die von Schack und Kruse, von Grosse, von Heyse, dem nur ausnahmsweise der kräftigere Ton von „Colberg" und „Hans Lange" glückte. Aber der Meister hatte wenigstens auf dem lyrischen und dem lyrisch-epischen Gebiet ein feines Gefühl für das Geheimnis der Form und vergriff sich nicht leicht so ganz in dem „Ethos" einer metrischen Gestaltung, in der Eigenart der Form, die der des Inhalts entsprechen muß. Gerade hierin stand er hoch über der Willkür, mit der Immermann oder Hebbel oder später Hamerling beliebige Rhythmen zur Einkleidung

ihrer Gedanken wählten. In diese Willkür fielen aber manche „Münchener" zurück, vor allem bei dem wechselvollen Spiel der Metra in längeren Epen. Lingg vergriff sich nur darin, daß er seine „Völkerwanderung" überhaupt reimte; aber Grosse kam mit seinem „Volkramslied" zu einem unorganischen Gemisch der Metra und Rhythmen, das nur selten den wechselnden Inhalten, öfter dem bloßen Spiel mit der Form entsprang. Auf diese Weise kam das „gereimte Epos" auf eine gefährliche Bahn, und bei geringerer Buntheit der Formen haben Neuere wie Heinrich Hart in seinem „Lied der Menschheit" und Gerhart Hauptmann im „Promethidenlos" die charakteristische Form nicht minder störend verpaßt als Schack und Grosse oder ihr Nachfolger Heinrich Kruse (1815—1902), dessen „Gräfin" (1868) sogar für den Schillerpreis vorgeschlagen ward.

Jahrelang drängten sich nun zumal auf unseren Hoftheatern die „Oberlehrer-Tragödien". Schließlich hatten sie doch die Ausdauer des Publikums erschöpft, und als Opfer der berechtigten Ungeduld fiel Franz Nissel (1831—1893), der letzte Geibel-Dramatiker, aus dem man dann unter Anleitung seiner Selbstbiographie (erschienen 1894) einen Märtyrer gemacht hat. Und doch erhielt seine „Agnes von Meran" (1877) noch neben einem Werk Anzengrubers den Schillerpreis — ein Epigone der Epigonen ward gekrönt in dem Moment (1878), da neues Drama, neue Kunst, neues Leben schon so herrisch und vernehmbar an die Tür pochten!

Wie Kruse für die Überschätzung der äußeren Glätte so ist Graf Adolf Friedrich von Schack (1815—1894) für die Überschätzung der literarischen Kultur der Typus. Geibel war durch seine Liebe zum Volkslied vor der reinen „Kulturdichtung" behütet worden; der volkstümliche Zug, die Freude an der singbaren Melodie ließen zwischen seinem Lied und dem Verständnis des Volkes keine Schranken aufrichten. Schack dagegen war fast ein Feind des Volksliedes, jedenfalls der Erste, der sich mutig gegen den allerdings oft bis zur Phrase getriebenen Kultus der „stammelnden Volkspoesie" aussprach — darin ein Vorläufer der Kunstkritik Stefan Georges und seiner Freunde. Schack gleicht den Dichtern der Humanistenzeit mit ihrer Verachtung des „vulgare eloquium"; er dichtet nur für die Gebildeten, für die Gebildetsten. Er läßt uns daher auch kalt wie ein neulateinischer Poet: die Kunst mögen wir bewundern, aber wir bekommen kein inneres Verhältnis zu ihr.

Als Persönlichkeit war auch Schack hervorragender denn als

Dichter. König Max berief (1855) den gelehrten, vielgereisten mecklenburgischen Edelmann in seine Residenz, und keine Berufung ist für Stadt und Land segensvoller geworden. Der reiche Kunstfreund, der in Lektüre, Übersetzung, Studium längst ein Museum der Weltliteratur um sich aufgebaut hatte, errichtete jetzt in seinem Münchener Schloß die schönste und wertvollste Gemäldesammlung, die in Deutschland ein Privatmann besaß, seit die Brüder Boisserée ihre altdeutschen Gemälde nach eben diesem glücklichen München verkauft hatten. Es war doch eine schöne Zeit, als der Kultus des Schönen solche Früchte trug, als Böcklins herrlicher „Einsiedler" und Feuerbachs „Hafis am Brunnen" dem deutschen Volk in würdiger Aufstellung zur Schau gegeben wurden, während Ernst Curtius' berühmter Vortrag über Olympia (1852) die Saat ausstreute, die uns später den Hermes des Praxiteles ans Licht bringen sollte, oder während im äußersten Norden Deutschlands ein anderer Edelmann, Fritz v. Fahrenheid, auf seinem ostpreußischen Gut Beynuhnen im großen Sinne die statuengeschmückten Landsitze Ciceros oder Hadrians nachbildete und dem geistvollen Philologen Karl Lehrs seine pompejanischen Lampen im Schloß zeigte! Man nennt dies jetzt „alexandrinisch" und will nichts von Nachbildungen der Antike wissen; es war doch mehr als Nachbildung: in Böcklins Landschaften, in Lenbachs Porträts ward es zu wirklicher Renaissance!

Schacks Dichtungen aber bilden ein Museum, in dem die Kopien nicht gelungen und die Originalwerke spärlich sind. Jene für die ganze Zeit so charakteristische Freude an der bunten Breite der Welt bringt hier zu orientalisch greller Farbenhäufung zusammengedrängte Proben aus aller Welt Enden zusammen. („Nächte des Orients" 1874.) In alle „malerischen Partien" der Weltgeschichte führt er seine tragische Muse. Die Formen borgt er sich von allen Seiten. Nur in der Lyrik begegnet zuweilen ein eigener Ton (wie in dem schönen Gedichte: „Wenn flüchtig wir einander nahten, war deine Rede scheu und karg"); in den größeren Werken aber gehört dem Verfasser nur eins, das wir freilich nicht gering schätzen wollen: die Grundanschauung, die feste Überzeugung von dem langsamen, aber stetigen Fortschritt der Menschheit zur Schönheit, zur Kultur und Harmonie, die begeisterte Freude an diesem viel geschmähten Säkulum und dem, das ihm folgen soll:

Glorreich herrliches Jahrhundert, das im königlichen Flug
Reigenführend du dahinschwebst vor der Menschheit Siegeszug!
Ja, Vollender du von allem, was wir hoffend nur geahnt,
Dem die Weisen und die Helden jederzeit den Weg gebahnt!

Der Münchener Kreis war überhaupt durchaus beseelt von einem Liberalismus, der freilich eine leicht aristokratische Färbung trug. Einen akademischen Liberalismus vertrat der offizielle Philosoph und Ästhetiker der Genossenschaft, Moritz Carriere (1817—1895), in seinen zahlreichen von etwas süßlicher Eleganz erfüllten Büchern und Vorträgen. Nur Riehl hatte romantisch-konservative Neigungen, stand aber doch jeder Orthodoxie, zumal der religiösen, fern.

Es war natürlich, daß der Münchner Dichterkreis Epigonen hervorbrachte. Hermann Lingg (1820—1905) von Lindau am Bodensee, Mediziner wie Meißner, ward von Geibel „entdeckt", der die erste Sammlung seiner Gedichte (1853) einführte und sich des schweigsamen, zurückgezogenen Mannes überhaupt eifrig annahm. Was an Linggs Art seiner eigenen am nächsten verwandt war, das ermunterte er, und so schuf er dem Träumer, der gern in dunkler Vorzeit umherschweifte, den Ruf eines Meisters „historischer Lyrik" — worunter man aber nicht verstand, was bei Storm wohl so heißen kann, sondern einfach die epigonenhafte Balladendichtung der Nachahmer Platens und (seltener) Uhlands. Aber diesem eckig gereimten Bilderbuch von Pausanias und Kleonice, Mahomed, Timur und Lepanto, Ines de Castro und Andronikus fehlt es so ganz an Atmosphäre wie der Düsseldorfer Anekdotenmalerei. Doch zeigt die zweite Gedichtsammlung (1868) einen entschiedenen Fortschritt in der Behandlung dieser Stoffe: statt der pompösen Aufreihung öfters eine Auflösung in lyrische Stimmung („Kain", „Niobe", „Mandane"). Und vor allem begegnen hier auch reine lyrische Zustandsbilder von großer Zartheit und Bestimmtheit. Sie fehlen auch nicht in seinem Altersbuch („Schlußrhythmen" 1901).

Nun aber ließ sich Lingg vollends verleiten, ein großes „historisches Epos" zu versuchen: „Die Völkerwanderung" (1866—1868). Es ist für prosaische Perioden mit poetischen Allüren bezeichnend, daß sie die Stoffwahl überschätzen und meinen, die Behandlung eines großen Themas müsse ein großes Werk ergeben; während doch Fontanes „Stine" künstlerisch zehnmal mehr zu bedeuten hat als Jordans sämtliche „Nibelunge". So schätzen wir

auch kleine Gedichte Linggs wie „Frühlingsanfang“ (ein von ihm mehrfach, freilich nicht mit J. G. Fischers Realismus, aber mit weich gewinnender Stimmung behandeltes Thema) oder „Alte Träume“ höher als die mühsame Reimerei der „Völkerwanderung“, in deren kalten leeren Stanzen kein wirkliches Leben sich regt, und deren steife Winkel auf Schritt und Tritt an die Mühe des Baumeisters erinnern.

Auch in Linggs historischen Erzählungen („Byzantinische Novellen“ 1881) stört derselbe kühle Ton des historischen Geschichtsbildes. Der Verfasser lebt nicht mit, er sieht nur zu und berichtet. Diese zuschauerhafte Haltung, die alle Intensität des Miterlebens ausschließt, ist von der strengen Objektivität eines C. F. Meyer so weit entfernt wie von der lebendigen Subjektivität eines Gottfried Keller. Weder versetzt sich der Autor in seine Personen und ihre Situationen hinein, noch springt er als Mitlebender unter sie; er übersetzt nur ihr Erlebnis in seine Verse. Dies ist die Art auch des liebenswürdig verträumten Julius Grosse (1828—1902) aus Erfurt, in dessen geistvoller Charakteristik Carl Busse den ganzen Kreis der Münchener Epigonen anschaulich gemalt hat:

So stellten sich junge Mädchen ihren Lieblingspoeten vor: das edle griechische Profil, der ideale Blick, die lange Mähne, der sanfte Bart, die Künstlertracht ... Betrachtet ein harmloser Mitteleuropäer diese Konterfeis von Geibel, Grosse, Wilbrandt, Schack, Heyse, Hamerling e tutti quanti, so wird er die Leute immer für Maler taxieren und nicht für Dichter. Sie schleppten den Künstler ewig mit dem Schlapphut und der Krawatte herum, fühlten sich fast alle nur in der Malerstadt München wohl und legten Wert darauf, sich schon äußerlich von der misera plebs der Nichtkünstler zu unterscheiden. Sie hatten in ihrer Kleidung und ihrer Dichtung so einen gewissen schwungvollen Faltenwurf, den wir Modernen nicht mehr herauskriegen ... Sie hatten ferner eine Unsumme von Talenten. Besonders malten sie alle. Das Land ihrer Sehnsucht war und blieb Italien. Klassische Formstrenge ist der meisten sicheres Merkmal. Sie sind Dichter für den Feiertag; sie dichteten für die deutsche Literatur. Es wird ihnen keiner eine gewisse reservierte Vornehmheit bestreiten, die ihnen auch als Menschen eignete. ... Was an ihnen leben blieb und bleibt, ist manch schönes Gedicht. Wenn sie die Bretter beschritten, so griffen sie alle nach Stoffen, die ihrer sanften Vornehmheit nicht lagen. Ein Tiberius war fast Tradition. Ein Nero durfte selten fehlen ... Und alles, wie man heut schon ohne Widerspruch behaupten darf, ergebnislos.

Den Grund dieser „Ergebnislosigkeit“ findet Busse da, wo auch wir ihn fanden: in der geringen Intensität des Erlebens, in dem „Mangel an keck hervorbrechendem Temperament, an sprungbereiter Leidenschaft, an harter Männlichkeit“. Liebenswürdige

Lyriker des Herzens, nehmen sie das Leben nicht ernst genug, weil ihnen für all seine Härten und Schärfen das Organ fehlt.

Das letzte Glied dieses Kreises, Lingg und Grosse eng verwandt, wenn auch um ein Jahrzehnt und darüber jünger, ist Martin Greif (geb. 1839) aus Speyer — der einzige Bayer in dem eigentlichen Münchener Kreis (denn Kobell gehörte nur persönlich, nicht als Dichter zur Schule Geibels), und auch er nur im politischen Sinne: der bayerische Stamm hat für diese norddeutsch-kühle Formsicherheit kein Organ, bei ihm schafft die Stimmung sich die Melodie und die Melodie die Worte. — Hermann Frey, wie der Poet eigentlich heißt, brachte zu den anderen Merkmalen der Münchener Jungklassiker noch die freilich modernere Nervosität. Der junge Offizier schied bald (1867) aus dem Heer und machte München zum Ausgangspunkt seiner Reisen in alle romantischen Länder. Es ist gefährlich, über ihn unbefangen zu urteilen, denn er gehört zu den Rittern, die zwar selbst nicht besonders fechten, aber von todestreuen Schildknappen mit Hingebung verteidigt werden: wie Dehmel seinen Schäfer hat und Liliencron seinen Oppenheimer, so hat Greif seinen Prem. Der verkündet mit Posaunenstößen aller Welt auch die Bedeutung von Greifs historischen Dramen, und doch machen uns gerade Greifs „Prinz Eugen" (1880), „Heinrich der Löwe" (1887), „Ludwig der Bayer" (1891) nur zu begreiflich, weshalb Hamerling in der „Literarischen Walpurgisnacht" seines „Homunculus" gerade die „vaterländischen Sänger" in die Gruppe der „schätzbaren Mittelmäßigkeiten" einreiht. Dieser „Prinz Eugen" mit seiner Verherrlichung von des Helden Insubordination bei Zenta nimmt sich schier wie eine Parodie auf den „Prinzen von Homburg" aus. Statt der großartigen Charakterkonflikte hier ein komödienhaftes Intrigenspiel; statt der prächtigen Anschaulichkeit des Großen Kurfürsten und des alten Kottwitz hier die kümmerliche Kunst, die Bösewichter Starhemberg und Schlick durch übermäßigen Gebrauch höfischer Fremdworte zu charakterisieren, bis sie dann in den späteren Akten in aller Stille auch diese erst dick unterstrichene Eigenheit aufgeben.

Auf der Höhe dieser Charakterzeichnung steht die Sprache; bald gewaltsam:

Dies hingeschleudert schob er die Depesche,
Sie keines Blickes auch nur würdigend,
Vom raschen Druck zerknittert in die Tasche,

bald die liebe leibhaftige Prosa, wenn z. B. nach dem glücklichen Anbringen einer historischen Anekdote bemerkt wird:

Es lag ein tiefer Sinn fürwahr darinnen!

Wirkliche Bedeutung hat nur ein Teil und zwar ein keineswegs umfangreicher Teil seiner Gedichte (zuerst 1868, letzte Sammlung 1895). Denn es fehlt auch Greif, wie Grosse nach Heyses Geständnis, an Selbstkritik; wie neben zart empfundenen Klängen die gewöhnlichste Reimerei sich breit macht, hat wieder ein so feiner Kritiker neuerer deutscher Lyrik wie Carl Busse hervorgehoben. Zuweilen läßt gerade seine Nervosität ihn für so zarte Nuancen des Gefühls Worte finden, daß wir bewundert des Ausspruchs von Verlaine gedenken: „la nuance, et tout le reste est litérature", was keine eigene Schattierung hat, das ist — bedrucktes Papier. Dann glücken ihm Strophen wie die:

Meine Heimat liegt im Blauen,
Fern und doch nicht allzuweit,
Und ich hoffe sie zu schauen
Nach dem Traum der Endlichkeit.
Wann der Tag schon im Versinken
Und sein letztes Rot verbleicht,
Will es manchmal mich bedünken,
Daß mein Blick sie schon erreicht.

Aber niemand hat im trivialen Versfall und vor allem in wohlfeilen Reimen mehr gesündigt als Greif. Da hat man sie alle beisammen, Seite für Seite: hienieden und geschieden, hernieder und wieder, still und will, Glück und zurück, und die ganze Familie sein: Pein: allein: ein, und Zeit mit allen Abstraktis: Ewigkeit, Endlichkeit, Vergangenheit; und all die guten lieben Flickworte, die „auch" und „schon" und „her"; und die reimerzwingende Schlußstellung des Zeitworts: „Der lichte Hirt am Stabe voran der Herde zieht", und all die anderen Hilfsmittel einer gequälten Verskunst, die auf Krücken gehen muß, weil ihr nicht Form und Inhalt als eins zuflog. Und so verdirbt er sich mit fürchterlichen Schlußversen („Bis an sein Ende fast") selbst bessere Gedichte. In der Mehrzahl der Balladen aber (ich nenne nur den musterhaft schlechten „Xenophon" oder den kaum besseren „Sieger von Torgau") oder den unsäglich trivialen Sinngedichten hat die literarische Reaktion glücklich bis zu Gustav Schwab zurückgeleitet.

Gleichmäßiger hat ein entfernterer Sprößling der Münchener

Schule, Heinrich Vierordt (geb. 1855 in Karlsruhe) die reine Formsicherheit und den stillen Humor Geibels in zahlreiche Sammlungen kleiner, lyrisch-didaktischer Poesie getragen („Akanthusblätter" 1888; „Vaterlandsgesänge" 1890; „Gemmen und Pasten" 1902). Wie er die Klippen vermied, an denen Greif scheiterte, hat er freilich auch dessen Höchstes nie erreicht: das weiche Stimmungsgedicht, in dem die Natur selbst sich ausspricht.

Starke Einwirkung der Geibelschen Schule zeigen auch zwei jüngere Dichter, die, als Erzähler neuere Wege einschlagend, als Lyriker stets die Münchener Traube in ihrem Wein durchschmecken ließen.

Hans Hopfen (1835—1904) aus München, ein kräftiges energisches Talent, wurde durch „jenes unschätzbare Teilchen gesundheitbezeugender Roheit" (um einen Ausdruck aus seinem besten Roman anzuwenden) vor der Verweichlichung geschützt, die den Münchener Kreisen nahe lag. Geibel führte den jungen Juristen in die Literatur ein; seine „Gedichte" (gesammelt 1883) schlugen einen wirklich neuen Ton an in ihrer frischen unmittelbaren Männlichkeit. Die prachtvolle Ballade von der Sendlinger Bauernschlacht oder der energische „Trinkspruch", die schlichten Trauergedichte, die frischen Widmungen vor verschiedenen Büchern — das ließ eine Persönlichkeit ahnen, die wirklich das Starke mit dem Zarten zu vereinigen wußte. Auch wo er unter Heyses Einfluß stand, wie in der satirischen Verserzählung „Der Pinsel Mings" (1868) oder der witzigen, in der Abtönung des Verses etwas an Heyses „Salamander" erinnernden „Falschen Gräfin", auch da blieb er doch ganz er selbst: eine merkwürdige Frische, ein gemütlich schmunzelndes Selbstbehagen, eine zuweilen gutmütig polternde Rauheit blieben ihm eigen. Der Roman „Verdorben zu Paris" (1867) machte ihn gleich berühmt: ein der Genialität nicht entbehrendes Virtuosenstück mit unerträglich brutalem Ausgang, in dem er seinen Pariser Aufenthalt (1863) zu lebendiger, aber nirgends vordringlicher Milieu-Schilderung benutzte. Die nächsten Bücher („Der graue Freund 1874, „Juschu" 1875) zeigten immer noch den famosen Erzähler: burschikos vorgetragen, mit gesuchten Stillosigkeiten, aber die Gestalten packend hingeworfen, die Fabel spannend durchgeführt. Noch in dem „Alten Praktikanten" (1878) und allenfalls den „Bayerischen Dorfgeschichten" (1878) hielt er sich auf dieser relativen Höhe. Dann ging es rasch bergab.

Er brachte nun einen unerschöpflichen Strom von kurzen und breiten, ernsten und lustigen Geschichten ohne Stil und ohne Psychologie, ohne Stimmung und ohne höhere Ansprüche; oder Nichtigkeiten wie „Im Schlafe geschenkt" (1895) oder breit ausgesponnene Kneipscherze wie die „50 Semmeln des Studiosus Taillefer" (1891). Längst war der wunderbare „Pinsel Mings", mit dem er einst so vielversprechende Fresken entwarf, von ihm gewonnen — er malte weiter auf seinen Namen hin „mit dem nächsten besten Besen frei" und

So weit der Himmel über China blaute,
Las, was er schrieb, das Volk in Lust beklommen . .

Als ein jüngerer Nachfolger des Münchener Kreises erscheint auch der liebenswürdige Hans Hoffmann (geb. 1848 in Stettin, gest. 1909); vor allem erinnert seine Neigung, heiter didaktische Geschichten auf dem Schema des Chiasmus aufzubauen, und seine behagliche Freude an allerlei kuriosen Requisiten und Einzelzügen an W. H. Riehl. Die älteren Novellen zeigen eine Kraft („Der Hexenprediger" 1883) und eine Phantasie („Im Lande der Phäaken" 1884, „Neue Korfugeschichten" 1887), wie sie ihm später nicht mehr zu Gebote standen; die historische Novelle der Scheffel, Riehl, C. F. Meyer hat in ihm ohne Frage den begabtesten Fortsetzer gefunden. Im Roman versuchte auch er, wie so viele oder eigentlich alle echten Novellendichter, sich ohne großen Erfolg („Der eiserne Rittmeister" 1890); es entstand eben doch nur eine gedehnte Novelle, gedehnt vor allem durch lange, wenn auch oft recht geistreiche Auseinandersetzungen über Pflicht und Neigung. Dann kehrte er zur Heimatsnovelle zurück und schrieb mit flotter Hand pommersche Novellen, in denen ein kräftiger Humor durch oft überflüssig tragische Schlüsse geschädigt wurde („Das Gymnasium zu Stolpenburg" 1891). Als ein Epigone der Heyseschen Zeit verriet er sich auch im vaterländisch-historischen Roman („Wider den Kurfürsten" 1894) und im Märchen („Bozener Märchen und Mären" 1896). Er teilt aber freilich mit jener Zeit auch das Beste: die innere Poesie, das Bedürfnis nach Schönheit. Deshalb mischt er so gern und so liebenswürdig deutsche Innigkeit mit südländischer Anmut, deshalb sucht er so gern die Grenzgebiete deutscher und italienischer Zunge auf; deshalb beschwört er gern Dichtergestalten von verwandtem Temperament, Walter von der Vogelweide, Goethe, Heine. Reizende Sätze gelingen seinem graziösen Stil: „So drangen die Herzen schon leise ineinander, wie zwei junge Bäumchen bei ruhigem Windhauch

mit den äußersten Zweigspitzen und Blättern sich sanft berühren und vermischen." Doch die Macht, die noch im „Hexenprediger" Stürme der Seele aufwühlte, ist jetzt gewichen. Nur einige satirische Verse aus der Schulpraxis („Vom Lebenswege" 1892) mit ihrer kräftigen Erfassung der Wirklichkeit fallen aus der Münchener Tradition heraus; und mehr noch der moderne Individualismus eines Schlußbekenntnisses zu „frischen Seelen und eigenen Geistern, die stramm ihre freien Wege schreiten: sagen wir kurz, Persönlichkeiten". Hier fühlen wir doch, daß auch in diesem Manne der romantischen Erfindung das neue Ideal blüht: die Hoffnung auf eine neue deutsche Kultur, in der germanische Kraft und romanische Feinheit Persönlichkeiten von neuem Rang erschaffen werden.

Solchen Anschauungen standen freilich die Münchener selbst nicht so fern; wohl aber vielfach ihre Zeitgenossen. Es war natürlich, daß die Reaktion gegen Herwegh und seine Genossen nicht auf ästhetische Fragen beschränkt blieb. Auch die politischen und religiösen Gegner seiner Richtung mußten in der Literatur Wortführer finden. Natürlich ist es aber auch und wird sich deshalb in solchen Fällen immer wiederholen, daß im radikalen Lager mehr Talent zu finden ist, als im gemäßigten und konservativen. Das Unbedingte, das Neue, Verheißende wird für künstlerische Gemüter immer eine stärkere Anziehungskraft ausüben als alles, was schon vorhanden ist und was deshalb notwendig auch Einschränkungen, Zeichen von Veraltung, Erinnerungen an enttäuschte Hoffnungen mit sich führt.

Die beiden frommen Lyriker Julius Sturm (1816—1896) und Leberecht Dreves (1817—1870) stehen an Talent hinter den Kreuzesstürmern Sallet und Herwegh weit zurück. Julius Sturm aus Köstritz verrät in seinen Gedichten voll aufrichtiger Empfindungen nirgends, daß er (1841—1843) in Heilbronn in freundschaftlichem Verkehr mit Kerner und Lenau lebte: so ganz unoriginell, so schwächlich im Ton, so selten von einem kräftigeren Herzschlag durchdrungen, ziehen seine Lieder in langer, frommer Monotonie dahin — eine endlose Prozession, in der wir kaum einen Charakterkopf erblicken. Interessanter ist der Konvertit Leberecht Dreves aus Hamburg, Blüchers Patenkind und als Dichter (1849) von Eichendorff aus der Taufe gehoben. Wie Schack kam er vom Rechtsstudium zur vielseitigen Lektüre und zur Übersetzung fremder Poesie, besonders altchristlicher Hymnen. Früh veröffent-

lichte er Gedichte; neben dem Einfluß Eichendorffs zeigen sie Reminiszenzen aus anderen Dichtern, Goethe, Stolberg, Heine, gegen die er sich nie genügend gewahrt hat („Warte nur, wie balde senkst dein müdes Haupt auch du". „Sohn, hier hast du meine Wehr"). Eine innere Verwandtschaft zog ihn, den romantischen Träumer, zur katholischen Kirche, in die er 1845 eintrat. Er hat dann vorzugsweise geistliche Gedichte verfaßt. Dreves ist der typische Vertreter äußerlicher Virtuosität. Wie in einer Dorfkirche das Madonnenbild mit Goldschaum und Silberflittern behängt wird, so überdeckt er seine unselbständigen Gedanken mit klirrendem Reimspiel:

Auf den Bergen die Burgen,
Im Tale die Saale,
Im Städtchen die Mädchen —
Einst alles wie heut;

oder mit der neu auftauchenden Alliteration, die Richard Wagner und Wilhelm Jordan in die Mode bringen sollten:

Weich wehend wie westliche Winde,
Sanft säuselnd wie Schilfrohr im See,
Labt Liebe und lächelt noch linde,
Wenn Wonne sich wandelt in Weh ...

Dies jeden poetischen Gedanken übertäubende Reimgeplätscher bedeutet für die Lyrik, was für das Drama die leere „schöne Diktion": ein betrügerisch auf die kahle Wand geklebter Stuck, der beim ersten Windeshauch abfällt und die kahle Mauer sehen läßt. Nur wo sich Dreves einmal entschließt, schlicht zu sein, wie in wenigen Trauer- und Andachtliedern, da erhebt er sich über den Dilettantismus dieser äußerlichen Ornamentation.

Ungleich selbständiger sind zwei Schriftstellerinnen, die den Roman zum konservativen Kampfmittel gegen das revolutionäre Lied machen. Zwar die anonyme Verfasserin des berühmten Zeitromans „Eritis sicut Deus" (1854) knüpfte an jungdeutsche Tendenzepik an, als sie sich in wilden Empfindungen über die entsittlichende Wirkung des Subjektivismus erging und dabei das traurige Eheleben des Ästhetikers Vischer zum Stamm der Geschichte machte. Aber Marie v. Nathusius (1817—1857) zeigte einer Zeit, für die die Psychologie eine unbekannte Gegend wurde, mit seltener Kraft ihr Talent der Menschenbeobachtung. Die Tochter eines magdeburgischen Geistlichen, begleitete sie ihren Vater auf Visitationsreisen und prägte sich Leben und Art des Landadels

und der Dorfbewohner ein. 1840 verlobte sie sich mit Philipp Nathusius, dem Sohn eines großen Fabrikherrn, dem „Ilius Pamphilius“ der Bettina, der nach der Revolution die Leitung des in seiner Art ganz vortrefflichen konservativen Agitationsorgans „Volksblatt für Stadt und Land“ übernahm. Für dies steuerte sie Kindergeschichten und Märchen bei, dann Erzählungen für junge Mädchen, und als eine solche war auch das „Tagebuch eines armen Fräuleins“ (1853) gedacht. Es ist ein Roman von größter Zartheit, in der Schilderung der inneren Kämpfe zwischen Stolz und Demut so wahr, in der Darstellung des allmählichen Erwachens der Liebe in einem verschüchterten Mädchenherzen so fein, in der Vorführung der Nebenfiguren (trotz ziemlich starker Schattierung des „Bösen“) so künstlerisch abgerundet! Ihre berühmte Altersgenossin Luise von François hat wohl größere Werke geschaffen, aber keines, das so wie dies fleckenlos wäre.

Die Tapferkeit, die unbeirrt gegen den Strom der Zeit schwimmen läßt, teilt mit der Dichterin unter den Dichtern fast nur einer; aber auch bei ihm verhinderte vielleicht nur ein früher Tod jenen Bruch in der Entwickelung, den die Dreves und Redwitz zeigen. Es ist üblich, von Moritz Graf v. Strachwitz (1822—1847) im Ton einer gewissen mitleidigen Anerkennung zu sprechen. Goedeke meint, Strachwitz habe wohl für Balladen eine glückliche Hand gehabt, in Liedern aber habe er sich immer vergriffen; und selbst sein alter Freund Fontane erklärt, er sei von seiner Bewunderung Strachwitzens fast ganz zurückgekommen. Nun, ein großer Dichter war Strachwitz sicher nicht; aber ich zweifle, ob man auch nur Freiligrath so benennen kann. Und soll durchaus gemessen werden, so bin ich geneigt, seine ursprüngliche Begabung höher zu schätzen als die Geibels. Man darf nur nicht vergessen, daß Strachwitz starb, bevor er seine „Juniuslieder“ schreiben konnte! Er nannte seine erste Sammlung „Lieder eines Erwachenden“ (1842); der Zwanzigjährige blickt hier wirklich eben erst in den Tag hinein. Er war einer der vornehmsten Adelsfamilien Schlesiens entsprossen (geb. 13. März 1822 zu Peterwitz bei Frankenstein), hatte in Breslau und Berlin Jura studiert, in der Hauptstadt aber vor allem im „Tunnel“, der berühmten Dichtergesellschaft, Gedichte angehört und vorgelesen. Fontane, Kugler, Heyse, besonders aber als Hauptperson des Kreises Scherenberg umgaben ihn hier; das kurze epische Gedicht ward in erster Linie gepflegt,

und Strachwitz erntete mit seinen Balladen reichen Beifall. Nach der Heimkehr besuchte ihn (1844) Geibel auf seinem Gut und gab ihm gewissermaßen Privatunterricht in der Dichtkunst, ohne daß sie zu großer Intimität hätten gelangen können. Auf einer Reise nach Italien erkrankte Strachwitz in Venedig und starb auf der Heimreise (11. Dezember 1847) in Wien. Aus seinem Nachlaß wurden „Neue Gedichte" (1848) herausgegeben, dann (1850) eine Gesamtausgabe, die sein Landsmann und Schulfreund Karl Weinhold mit einer vortrefflichen Einleitung versah.

In der Grundstimmung berührt sich Strachwitz mit Geibel. Auch ihm ist die Poesie eine priesterliche Kunst und eine patriotische; in der Verehrung Platens begegnen sie sich wie in der Sehnsucht nach einem starken Deutschland. Auch ihre politischen Stellungen sind mindestens eng benachbart. „Strachwitz war ein freisinniger Aristokrat," sagt Weinhold, „der den deutschen Staat wollte, unabhängig vom Auslande, namentlich von Rußland, stark und einflußreich wie unter den kräftigsten der alten Frankenkaiser, und innerlich fest, gegen die Aufwiegler gerüstet durch Vertrauen zwischen Volk und Regierung." Wenn wir ihn dennoch nicht neben Geibel, sondern in die vorderste Reihe der antirevolutionären Dichter gestellt haben, so geschah es deshalb, weil die Feindschaft gegen den eigentlichen Träger der Revolution, das liberale Bürgertum, die Grundnote seiner Poesie ist. Hier ist Strachwitz der echte Erbe der Romantik. Glühend haßt er die Mittelmäßigkeit, den „Tod des freien Mutes in Rat und Tat, in Fried' und Streit", und er sieht sie verkörpert in dem „Ellenkrämertum". Nach einer Tat verlangt er glühend, daß endlich der Degen Flammen sprühe; denn nur durch Blut und Eisen, durch „deutsche Hiebe" kann Germania, das von ihm herrlich gepriesene „Land des Rechtes, Land des Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes" errettet werden, errettet von all den Gefahren: dem Tartarenzar, den Pfaffen, den Marats. Fast möchte er zuweilen verzweifeln, und die Angst um Deutschlands Zukunft hat nie reineren, volleren Klang gefunden als in dem prachtvollen Gedicht „Der Himmel ist blau" — dem schönsten Lied aus Herweghs Schule; denn von Herweghs Kunst der Strophenteilung und des Refrains hat der junge Poet so gut wie von Platen gelernt, während sich Freiligraths Einfluß nur gelegentlich (wie in der prachtvollen „Jagd des Moguls") spüren läßt, Lenau, Anastasius Grün, Sallet bewundert, aber nicht nachgeahmt wurden.

Mit diesen liberalen Dichtern verband unsern romantischen Aristokraten vor allem der Haß gegen die Kleinlichkeit der Gegenwart. Und jene Augenblicke der Verzagtheit waren doch Ausnahmen; im Grunde der Seele stand die Überzeugung von Deutschlands großer Zukunft fest, von der Befreiung durch die Tat, und als einer der ersten (dem dann besonders J. G. Fischer in einem oft zitierten Gedicht folgte) hat er den großen Einiger des Vaterlandes prophezeit:

So kommt es, ihr Männer des ewigen Nein,
So kommt's, ihr Tyrannenvertreiber:
Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber.
Bis dahin webt mit Fleiß und List
Eure Schlingen ineinander;
Wenn der gordische Knoten fertig ist,
Schickt Gott den Alexander!

Hier haben wir den ganzen Strachwitz: den ritterlichen Feind der Schreier und Schreiber, der tapfer für das Recht des Zweikampfes und jeder kühnen Tat eintritt, den Patrioten, den Kämpfer.

Diese Lust an der tapfern Tat ist es auch, die seinen Balladen ihre außerordentliche Kraft gibt. Die Geibels nehmen sich daneben gar bläßlich aus, und Strachwitz könnte bei seiner Herausforderung der „Zarten" wohl auch an die mißglückte Freundschaft mit Geibel gedacht haben. Der Stiefbruder Sallets hatte ihm die von diesem unternommene Übersetzung der altenglischen Balladensammlung des Bischofs Percy verschafft, und hier vor allem hat Strachwitz den starken Schwertschlag seiner Heldenlieder gelernt, den bei der Nachahmung der gleichen Vorbilder Fontane selten, Geibel nie erreicht hat. Das macht: ihn freut an der Ballade nicht das Erzählen, sondern das Miterleben. Gleich ist er mitten drin im Kampf, schlägt mit Douglas auf das „Heidengesicht" oder reißt das Tuch von der Wunde: „Nun grüße dich Gott, Frau Minne". „Es ist im Gange des Strachwitzischen Verses ein eigentümlicher Schwung", sagt Weinhold: es ist der Schwung einer stürmischen Seele, die in jedes Wort ihr ganzes Verlangen legt.

Rasch und stürmisch rollen auch seine Verse „mit mehr als deutscher Schnelle" einher und schöpfen in kurzen Zwischenversen Luft von der atemlosen Hast, wie in dem wunderschönen Gedicht „Die Rose im Meer"; und unwillkürlich teilt sich uns ihr Rhythmus mit, wie er es selbst in einem Liebeslied schildert:

Im Takte wogt dein schönes Haupt,
Dein Herz hört stille zu —

Und ehrlich, gerade bekennt er auch seine Sünden, wie in dem ernsten Gedicht „Böses Gewissen", seine Schwächen, wie in jenem „Wie gerne dir zu Füßen". Ganz wie er ist, tritt er vor uns hin: ein zum Leben Erwachter, zum Kampf und zum Genuß des Lebens. Wie viel näher tritt uns diese warmherzige Jugendlichkeit als die kalte „reife Kunst" der Schack und Bodenstedt! Wir wiegen uns mit seinen Terzinen aus Venedig in der Gondel, träumen mit dem todkranken Dichter, der sich, in die Kissen zurückgelehnt, sonnt, und fühlen ihm seinen Haß gegen Schreiber und Krämer und Eisenbahn nach. Er war ein Liebling der Frauen; er sollte auch ein Liebling unserer Jugend sein!

Mit Strachwitz war Heinrich v. Mühler (1813—1874) aus Brieg eng befreundet, der im „Tunnel" seine bekannte, aber viel zu pompöse Ballade „Zu Quedlinburg im Dome" vorgelesen haben mag, gerechteren Ruhm aber mit einem der vortrefflichsten Studentenlieder geerntet hat, die wir besitzen: „Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus". Als der fleißige und wohlwollende Beamte der frömmste und orthodoxeste Kultusminister geworden war, den Preußen seit lange besessen hatte, haben seine Gegner ihm dies lustige Lied oft vorgehalten, so in einer wirksamen Flugschrift („Ein Kultusminister, der seinen Beruf verfehlt hat", 1872) der fortschrittliche Abgeordnete Parisius.

Während sich so der politische Kampf in der Dichtung abspiegelte und der aristokratische „Graf" durch seine Parteinahme sich die Popularität verscherzte, die unbedeutendere Demokratendichter ernteten, ging von den Tagesfragen fast unbewegt eine ernste und große Frauenseele stolz ihre einsamen Wege. Vielfach zwar berührt sich in ihrer Auffassung der Zeit Betty Paoli (1815—1894) mit Strachwitz. Auch sie hat die Utilitarier gescholten; sie hat ihre Balladen aus dem Lager der Vendée und der Jacobiten geholt in einer Zeit, da die Legitimität so unpopulär war wie möglich. Aber sie hat auch ihre eigene Zeit geliebt:

Ich bin ihr Kind und nicht ihr Richter!
In meinen Adern wallt ihr Blut —

und um ihrer Humanität willen hat sie die „vielgeschmähte Gegenwart" als echt christlich gepriesen. Denn sie stand wirklich über den Parteien; Alt und Neu verschwanden ihr vor dem Ewigen, und

die eine große Lehre „von des Entsagens herber Seligkeit" schien ihr für jede Zeit und für jeden Tag die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin besungen, und sie durfte es, denn als die große Dichterin starb, war Betty Paoli ihre einzige Erbin; wie ihr wieder mit vollem Recht Marie von Ebner-Eschenbach die Grabrede hielt und nur sie. Wo aber die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem leidenschaftlichen Willen zu glauben niedergekämpft hatte, da stand der Sprößling anderer Zeiten und anderer Verhältnisse wehrlos dem Zweifel gegenüber. Sie suchte und fand dann eine Versöhnung in dem christlichen Pantheismus des Angelus Silesius.

Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist (30. Dezember 1815) in Wien geboren; von der berühmten „leichten Art" der Wiener hat wohl aber niemand weniger besessen als sie. Dingelstedt gehörte in das „Capua der Geister"; sie schien dahin verbannt, so liebevoll auch Wien sie immer umhegt hat. Sie hat dort im Hause einer treuen Freundin gefunden „was wohl die Erfüllung des Traumes eines jeden Schaffenden ist: alle Annehmlichkeiten, alles Behagen des Familienlebens ohne eine seiner Verpflichtungen". Von Liebe und Ehrfurcht umgeben hat hier in voller Geisteskraft, wenn auch körperlich gelähmt, die Dichterin fast das achtzigste Jahr erreicht (gest. 5. Juli 1894), ganz dem Leben und dem Schaffen hingegeben, unermüdlich im Genuß ihrer Lieblingsbücher (bei ihr gehörte noch Schiller dazu, der sonst „unmodern" zu werden begann) und versunken in die Betrachtung des Weltlaufs.

Betty Paoli ist stark didaktisch, wie Geibel, wie Freytag, und doch aus anderer Wurzel. Eine schwere Erfahrung fiel in ihr Leben noch nach der Verarmung ihrer Mutter und deren Folgen — Erfahrungen beides, die sie mit der edlen Dichterin der „Letzten Reckenburgerin" teilte. Sie durchlebte eine tiefe leidenschaftliche Liebe — und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht stark genug war für so viel Liebe. Dies Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geschlechts bildet nicht nur, wie R. M. Werner gezeigt hat, das Grundmotiv fast all ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge" 1844), sondern es erschuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Als die erste Sammlung (1841) erschien, erregte sie in Wien große Begeisterung, die freilich auf die Heimat der Dichterin beschränkt blieb; eine Dame der „hohen

Gesellschaft" rief der jungen Marie von Ebner-Eschenbach zu, diese Gedichte dürfe man nur knieend lesen. Mindestens wird damit gut ausgedrückt, welches Gefühl schon das erste Auftreten der Dichterin einflößte: Ehrfurcht. Hier schon ist eine starke, herrschgewaltige Persönlichkeit zu erkennen, die sich ganz bezwingt, die sich völlig unterwirft, sich einem Gefühl hingibt, stark und wahr. Und als nun jene schwere Erfahrung ihr das Glück, auf das sie ihre Existenz gesetzt hatte, für immer raubte, da faßte sie stolz und groß ihr ganzes Fühlen zusammen und widmete es ihrer Pflicht.

Und so ist auch in ihren zahlreichen gnomischen Zwei- und Vierzeilern nichts von der oft kleinlichen Detailweisheit so vieler Didaktiker, wie des auch von ihr als Lehrer verehrten Rückert. Er war als ein großer Meister der Form dieser Zeit wieder wert geworden; mochte auch Herwegh der „Blume vom Ganges" spotten — Schack, Strachwitz, Betty Paoli wußten von dem zu lernen, der einst für Grillparzer, der auch für Hebbel nur ein „ausgestopfter Adler" war. Aber die Frau hat hier ihren Blick auf das Große allein gerichtet, wo der Mann nur zu gern sich im Kleinen verlor; sie hatte nicht umsonst auch Byron und Lenau zu Vorbildern. Das gilt von der Form, in der ihre schlichte Kraft sich mit den einfachsten Versmaßen behilft; das gilt für den Inhalt. Was sie predigt, hat sie erlebt, wie Strachwitz erlebt hat, was er erzählt. Bekenntnisse sind ihre gnomischen wie ihre lyrischen Dichtungen. Und hier liegt ihre Stärke: in der Intensität des geistigen Erlebnisses, in der Ehrlichkeit der Wiedergabe. Weit bleiben dahinter die Balladen zurück. Ihr gehörte der „Aufschrei" des leidenschaftlichen Herzens, ihr das rückhaltslose Geständnis der „Briefe an einen Verstorbenen", ihr der starke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch". Groß und einfach durfte sie sagen:

Ich bin nichts weiter als ein Herz,
Das viel gelebt und viel gelitten,

und ihre Grabschrift durfte bekennen, daß die Wahrheit ihrer Seele Odem und daß getreu bis an den Tod sie war.

Und mit der großartigen Wahrheitsliebe dieser Frau vergleiche man nun die Dichtung des Mannes, der einen Augenblick lang im konservativen Lager als Prophet der Wahrheit galt, der der gefeierte Vorkämpfer des Christentums hieß!

Oskar von Redwitz (1823—1891), ein Jurist aus altem katholischen Adelsgeschlecht, ließ auf der Grenze von Revolution

und Reaktion (1849) seine „Amaranth“ erscheinen. Man jauchzte dem Sänger frommer Minne zu; die Auflagen jagten sich; der Dichter erhielt (1851) eine Berufung als Professor der Ästhetik und Literaturgeschichte nach Wien — Wilhelm Scherers spätere Stellung sollte einer jener nur durch wissenschaftlichen Dilettantismus legitimierten Dichter erhalten, die damals Lehrstühle als Pfründen erlangten, wie Geibel und Bodenstedt sie bekamen, Sallet und Klaus Groth sie erhofften. Aber Redwitz kehrte bald aus der Verpflichtung zu einem festen Beruf in seinen behaglichen Dilettantismus zurück und dichtete Dramen im melodischen Stil („Thomas Morus“ 1856, „Philippine Welser“ 1859) auf seinen Gütern und (seit 1861) in der Dichterhauptstadt München. Dort kam er zu hohen Ehren und ward auch in den bayerischen Landtag gewählt — als liberales Mitglied. Das neue Deutsche Reich begrüßte er (1871) mit ehrlichem Enthusiasmus, denn für das Kaiserreich hatte auch der Autor der „Amaranth“ schon geschwärmt. Überhaupt ist an der Redlichkeit des fränkischen Edelmanns nicht zu zweifeln; er war nur eben Dilettant auch in seinen Überzeugungen. Aufsehen erregte dann noch einmal „Odilo“ (1878), das die Erziehung eines katholischen Deutschen der neuesten Zeit vom Mönch zum freisinnigen Arzt schildert und um dieser Tendenz willen einen Beifall fand, den das Buch als Kunstwerk nicht verdiente. Für die Literaturgeschichte ist und bleibt Redwitz nur der Verfasser von „Amaranth“, denn nur dies Versepos ist eine charakteristische Erscheinung; die Dramen und Romane gehen in der Masse ihrer Geschwister spurlos verloren.

Um so charakteristischer ist freilich „Amaranth“ — und der Erfolg des Buches. Ein tugendhafter Musterjüngling aus dem Mittelalter, wo es am „deutschesten“ ist, läßt sich einen Augenblick von der gleißenden Schlange voll welscher Tücke, Ghismonda, umgarnen. Aber nachdem er sie auf die Probe gestellt hat, bestraft er sie in brutalster Weise und kehrt zu Amaranth, dem unscheinbaren Edelstein von deutscher Art, zurück. Die Charakterzeichnung ist im Stil Fouqués, doch ohne dessen versöhnende Naivetät. Jung Walther renommiert mit Tapferkeit und Stärke und sagt dann mit herzgewinnender Freude an der eigenen Unschuld: „Ich bin ein ehrlich deutsches Blut“; und die zarte Jungfrau Amaranth stellt in süßlichen Liedern Betrachtungen über Mutterliebe und Erziehung an ...

„Amaranthen" ward mit Recht ein Spottwort für fade Sentimentalität. Aber dies Produkt reinster Backfischpoesie hat uns all jene erschreckliche Malerei eingebracht oder doch angekündigt, mit der die „Meister" Sichel und Seifert und wie sie alle heißen das „Heim schmücken": minnigliche Maidlein, an einen Baumstamm gelehnt, sehnen sich mit tellergroßen Augen nach „ihm", oder sinnige Jungfrauen vergehen schmachtend in „seinen" Armen.

So stand dicht neben der Roheit, zu der die revolutionäre Lyrik zumal nach dem Fehlschlag der Revolution nur zu oft herunterfank, die unerträglichste Empfindelei. Sie standen sich auch in den Versuchen, die Weltanschauung der Zeit zu formulieren Aug in Aug gegenüber. Auf der einen Seite ein grober Materialismus, der Feuerbachs romantische Vergötterung des Menschlich-Allzumenschlichen in die renommistische Formel umsetzte, der Gedanke sei nur eine Sekretion des Gehirns wie — andere Körperteile andere Sekretionen absonderten; auf der andern ein zierlicher Idealismus, der das Universum mit Milliarden kleiner Porzellanseelchen anfüllte. Dort eine überstarke, auf das große Publikum berechnete Agitatorensprache; hier eine überfeine, den „Auserwählten" schmeichelnde Salonrede — so nehmen sich nebeneinander die typischen Vertreter der Philosophie jener Tage aus, beides Söhne des gleichen kinderreichen Jahres 1817: Karl Vogt und Hermann Lotze (1817—1881).

Für die Stimmung der Gebildeten um 1860 ist Lotzes „Mikrokosmus" (1856—1864) ein unschätzbares Dokument, mag auch die unmittelbare Wirkung dieses philosophisch-religiösen Laienevangeliums gering gewesen sein. Lotze faßt im Sinne der alten Scholastiker den Menschen als verkleinertes Spiegelbild, als Modell der großen Welt auf; zugleich aber deutet der Name auf den Ehrgeiz, dem „Kosmos" Humboldts ein Gegenstück zu geben, seiner Beschreibung der äußeren Welt eine solche der inneren Welt zur Seite zu stellen. Nun kann nichts bezeichnender sein als der Gegensatz dieser beiden Werke. Der Naturforscher wollte überall Philosoph sein; der Philosoph will jetzt nur als Naturforscher erscheinen. Skeptisch lehnt er Erklärungen ab, die bisher unbestritten galten, um die Unerforschlichkeit der letzten Gründe nachdrücklich zu betonen. Selbst die stete Folge von Ursache und Wirkung sei nicht „notwendig", sondern in jedem Einzelfall nur durch Gottes Willen vermittelt. Die möglichst klare und vollständige Beschrei-

bung aller wirklicher Beobachtung fähigen Phänomene erscheint ihm (wie später dem großen Physiker Kirchhoff in seiner berühmten Definition der Aufgabe seiner Wissenschaft) als das Höchste, was wir erreichen können. Aber „die leuchtende und tönende Pracht der Sinnlichkeit" ist ihm auch nicht mehr Symbol, sondern im Gegenteil Endzweck der Schöpfung, und jenes andere, worin wir in befangener Täuschung erst das wahre Wesen der Dinge suchen, ist nichts als der Apparat, auf dem die allein wertvolle Wirklichkeit dieser schönen Erscheinung beruht.

Man bedenke wohl, was dies Eingeständnis bedeutet! Vielleicht zum erstenmal, seit Philosophen die Welt als ein Ganzes zu begreifen versuchten, wird die sichtbare Fülle der Erscheinungen selbst, wird das, was Goethe „die Natur" nannte, in einem philosophischen System als letzter Zweck der Schöpfung anerkannt. Der künstlerische Wille Gottes, eine bunte Welt zu schaffen, wird zum Grundgedanken aller Existenz gemacht — nicht mehr teleologisch-pädagogische Absichten eines Erziehers der Menschheit, aber auch nicht mehr blinder Zufall der Elemente. Jene mächtige Freude an der Wirklichkeit, deren Aufsteigen wir beobachteten, hat es endlich auch zu philosophischer Anerkennung gebracht; jener feine Epikureismus des Kunstgenusses, des Sammelns und Übersetzens, der die ganze Zeit erfüllt, feiert in der möglichst vollständigen Beschreibung der wunderbaren Phänomene dieser Welt seinen höchsten Triumph. Sauber und zierlich bildet der Philosoph in sorgfältigen Modellen und Präparaten die Formen des Lebens, die Sitten, die Kunstanschauungen, die Körperteile in ihren gegenseitigen Beziehungen nach und stellt sie triumphierend vor uns hin; freilich, der ungeheuere Prozeß der Weltgeschichte so niedlich dargestellt, befremdet kaum minder als eine allzu elegante Ballade aus der Schule Geibels. — Auch die Befreundung mit der Gegenwart fehlt nicht, die gegenüber dem seit lange hergebrachten und noch fortdauernden Verketzern der „Jetztzeit" (welches gräßliche Wort um jene Zeit, 1844, Johannes Scherr in die Mode gebracht zu haben scheint) ihr Recht wahrt. Worin die „Schönheit" der Neuzeit besteht, hat Lotzes feiner Sinn wohl zuerst angedeutet:

> Gegenüber der Umständlichkeit und dem Ungeschick unzähliger früherer Lebenseinrichtungen, welche Vorliebe für die Eleganz der kürzesten Auflösung jeder Schwierigkeit! in dem Bau der Maschinen welche knappe, saubere Einfachheit, wie große Effekte durch geistreiche Kombination weniger Mittel! Auch darin ist unzweifelhaft Schönheit, und auch an dem nicht

mehr antik drapierten, nicht mehr träumerisch langgelockten, sondern kurzgeschorenen, kurz angebundenen Geist der Gegenwart kann man sich herzlich erfreuen und ihm wünschen, daß er aus diesem kleinen Keime einen großen Baum originaler Lebensschönheit aufziehen möge.

Etwas von diesem Geist mathematischer Schönheit liegt in der Freude der Zeit am scharf treffenden Pamphlet, mehr noch in der virtuosen Formstrenge der Geibel und Schack; ganz aber zeigt er sich in der wissenschaftlichen Präzision und Klarheit der nächsten Gelehrtengeneration, der Helmholtz, Kirchhoff, Brücke. Aber trotz dieser Anerkennung der Gegenwart ist Lotze bewußter und mit Freude bewußter Gegner seiner Zeit. Dem vertrauensvollen Glauben an den steten Fortschritt stellt er entschiedene Skepsis gegenüber: „Und so erscheint uns die Geschichte noch immer, wie sie allen Zeiten erschienen ist, als ein Weg von unbekanntem Anfang zu unbekanntem Ende.“ Nicht einmal das Dogma von der unbeschränkten Perfektibilität der Wissenschaften gibt er zu. Und mit feinem Lächeln parodiert er den Stolz der „exakten Forschung“ durch eine mit geistreicher Psychologie durchgeführte exakte Lehre von Putz und Schmuck als Gegenstück zu der Astronomie des Franzosen Leverrier (1811—1877), dessen Berechnung des noch nie erschauten Planeten Neptun (1846) als der Gipfelpunkt menschlicher Forschungskraft gepriesen wurde. Auch Lotzes fast zu eleganter Stil stand zu dem agitatorisch wirksamen Plakatstil der Herwegh und Vogt in charakteristischem Gegensatz. So konnte der feine Psycholog und Physiolog ein Klassiker der „allgemeinen Bildung“ werden; zwischen Schefers „Laienbrevier“ und Strauß' „Alten und neuen Glauben“ stellt sich Lotzes „Mikrokosmus“ als das bezeichnende Bibelbuch einer durch zu viel Aufregung ermüdeten, aristokratisch-exklusiven und bildungsstolzen Bourgeoisie.

Aber diese Bourgeoisie war doch nur zum Teil ermattet und blasiert geworden. Welche Kräfte in ihr noch schlummerten, sollte der zwecklose, aber heroische Kampf der Konfliktszeit bekunden, und seine schriftstellerischen Vertreter sollten auch der Literatur den Weg zur Erhebung und — entfernter! — zur Verjüngung zeigen. Aus der Wissenschaft, aus der Überzeugung von der allmächtigen Entwickelung schöpfte das Bürgertum, auf dem die deutsche Literatur ruht, noch einmal Kraft; vor allem aber aus einem opferbereiten Idealismus, den die Erinnerung an die vergangene und die Hoffnung auf die künftige Größe des Vaterlandes in der Not der Gegenwart aufrecht hielt. Und ihr Glaube hat ihr geholfen.

Elftes Kapitel

Die Wiedereroberung der Geschichte

Während so skeptische Philosophie, Mystik und — Gesinnungslosigkeit über und unter den feindlichen Parteien ihre Stellung nahmen, arbeiteten langsam, aber sicher Geschichte, Vorurteilslosigkeit und Friedensliebe daran, eine Versöhnung der Gegensätze auf dem Boden gemeinschaftlicher Voraussetzungen zu ermöglichen.

Zu der Natur hatte die deutsche Dichtung ein gesundes Verhältnis nie ganz einbüßen können, mochte auch von einem literarischen Romantiker wie Arnim Goethe meinen, er scheine die Natur nur aus der Überlieferung zu kennen, mochte auch für die kleineren Schüler Walter Scotts die „schöne Natur" ein Kulissenhaus voll gemalter Dekorationen werden. Aber zu der andern großen Grundkraft und Schatzkammer aller Poesie, der Geschichte, hatte schon Goethe keineswegs gleich innige Beziehungen; für Schiller war sie, wie für Lessing, wesentlich ein Repertorium merkwürdiger Fälle; für Stifter war sie eine störende, möglichst zu ignorierende Tatsache, und für Mörike existierte sie gar nicht. Die Wissenschaft mußte erst den großen Vorgängen des menschlichen Gemeinschaftslebens ihre volle Würde wiedererobern.

Als die Romantik der „Genialen" und der Rationalismus der „Philister" in unversöhnlichen Krieg geraten waren, da gelang es der historischen Schule, aus beiden Lagern die besten Elemente zu neuer Arbeit zu vereinigen. Wohl ging der geschichtliche Sinn der Savigny und Grimm aus romantischen Ideen hervor — seine Erfolge aber verdankte er jener ruhigen, sicheren Einzelarbeit, die die Schlegel und Brentano folgerichtig als philiströs verspotteten. Das Schauspiel wiederholte sich jetzt. Die großen Historiker, die auf Ranke folgten, hatten wohl von dem konservativen, im Grunde seiner Seele durchaus antiromantischen Altmeister Methode und Exaktheit gelernt — der Geist aber, in dem sie die Werkzeuge verwandten, kam ihnen aus dem liberalen Lager zu, und die romantischen Ideen, die jetzt dort wirksam waren, hatten ihren guten Anteil an ihrer Stoffwahl wie an ihrer Tendenz. Es ist die Epoche der „politischen Historiker", die jetzt die Zeit der strengen „Objektivität" ablöst. Schüler Rankes, direkt oder indirekt, ist jeder deutsche

Historiker seit Ranke — Curtius etwa ausgenommen; aber daneben hat auf die „politischen Historiker" fast durchweg Dahlmann eingewirkt, das Orakel der Paulskirche, der Mann, dem die Geschichte vor allem Führerin zum politischen Lernen, Wegweiserin der politischen Entwickelung war. In seinem berühmten Vortrag „Über den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung" (1856) sagt Heinrich v. Sybel:

> Fragt man nun, was die erfreulichen Erscheinungen der deutschen Geschichtsschreibung seit 1848 von ihren Vorgängern unterscheidet, so wird man bald inne, daß die charakteristischen Merkmale nicht in dem Kreise des wissenschaftlichen und gelehrten Apparates liegen ... Das Neue liegt durchaus in der veränderten Stellung des Autors zum Staate. Hier zeigt sich alles, was wir vorher als allgemeinen Fortschritt in dem Bewußtsein der Nation bemerkten, größere Klarheit und intensivere Kraft des nationalen Gefühles, praktische Mäßigung und eingehende Sicherheit des politischen Urteils, positive Wärme und freier Blick in der sittlichen Auffassung. Die doktrinäre Phrase und die politische Kannegießerei mancher altliberaler Historiker sind ebenso verschwunden, wie die offiziöse Geheim- und Vornehmtuerei, die sonst wohl als Merkzeichen gutgesinnter Geschichtschreibung gegolten hat. Statt dessen sucht man den Staatsmann nach den sachgemäßen Forderungen seiner Kunst zu beurteilen, diese Kunst aber stets nach dem Maßstabe menschlicher und ewiger Sitte zu messen. Die Gesinnung, welche hiermit bezeichnet ist, gibt wie dem Inhalte sogleich auch der Form ihr Gepräge; zum erstenmal in der deutschen Geschichtschreibung beginnt sich ein fester, den verschiedenen Persönlichkeiten gemeinsamer, den mannigfaltigsten Stoffen passender historischer Stil zu bilden.

Schritt für Schritt nähert man sich dieser „reichen Zukunft". Vorläufer der neuen Epoche war Johann Gustav Droysen (1808—1884) aus Treptow, der letzte von Ranke völlig unabhängige deutsche Historiker. Er war noch ganz aus den Bildungsinteressen der Zeit Niebuhrs und Dahlmanns hervorgegangen. Seine Geschichtsauffassung beruhte auf dem großen Grundsatz: „Die Geschichte hat sich nur mit dem Lebendigen zu befassen." Lebendig, fortwirkend war ihm die Poesie des Aristophanes, die er unvergleichlich verdeutscht hat; lebendig war ihm die Politik Alexanders des Großen wie die preußische Politik. Nichts Menschliches war diesem umfassenden Geist fremd — wenn es ihm „lebendig" schien; lebendig aber wurde ihm die Geschichte durch die großartige Kontinuität der politischen Entwickelung. In diesem Sinne war schon er durchaus „politischer Historiker"; und wenn er anläßlich seiner Biographie Yorks (1851), eines der prächtigsten historischen Lese-

werke, die wir besitzen, mit dem alten Kantianer v. Schoen, dem liberalen ostpreußischen Oberpräsidenten und Gehilfen Steins, korrespondierte, so fühlte der alte Herr in Droysens starker Betonung nationaler Elemente ganz richtig einen scharfen Gegensatz zu der bisherigen Behandlung der „Staatsgeschichte" heraus. Aber Droysen, obgleich auch als aktiver Politiker tätig, verwahrte sich doch noch gegen eine direkte Nutzanwendung der Geschichtschreibung, und wir haben seinen Ärger über die politisch-rhetorische „Geschichte der Girondins" von Lamartine bereits erwähnt. — Rankes ältester und bedeutendster Schüler, Georg Waitz (1813—1886) aus Flensburg, der große Meister der Verfassungsgeschichte, trat mit seiner Verwertung des alten Kaisertums schon der eigentlichen „politischen Geschichte" einen Schritt näher: schon wurde direkt die Frage aufgeworfen und zwischen ihm und Sybel diskutiert, wie weit die alten politischen Ideale noch eine moderne Berechtigung hätten. Heinrich v. Sybel (1817—1895) aus Düsseldorf führte den Kampf gegen die romantische Auffassung des Kaisertums dann gegen Julius Ficker (1826—1907) in heftigem Schriftenwechsel durch und ward der eigentliche Bahnbrecher der „politischen Geschichtschreibung". Diese begann, sobald zu der Beachtung der dauernden politischen Ideen (die schon bei Montesquieu, 1689—1755, und Gibbon, 1737—1794, nicht gefehlt hatte) die beständige Prüfung ihrer Bedeutung für die Gegenwart trat. Wie weit sind die alten Ideen von den Beziehungen zwischen Staat und Kirche, zwischen dem Staatsinteresse und dem Recht des einzelnen, zwischen Moral und Politik, zwischen Tradition und Naturrecht noch „lebendig"? Wie weit verlangen sie bei der Umgestaltung von Staat, Kirche, Moral, Politik auch ihrerseits Modifikationen? Das waren Probleme, die gerade Sybels kampffreudige Natur an jede Erörterung eines historischen Problems anzuknüpfen liebte. Indem er jene Ideen nicht als unabänderlich gegebene Maximen auffaßte, sondern als Ergebnisse wechselnder Zeitverhältnisse, gelangte er über die französische Revolution und die Entstehung des Deutschen Reiches — neben der Unabhängigkeit Nordamerikas die größten Phänomene der neueren Geschichte — zu neuen Anschauungen. Seine „Begründung des Deutschen Reiches" (seit 1894) ist ein Nationalwerk geworden wie nur noch Treitschkes „Deutsche Geschichte". Daneben fordern glänzende Vorträge und Abhandlungen allgemeine Beachtung, alle mit jener souveränen Freudigkeit des siegesgewissen

Verstandes geschrieben, die Sybels Stil seinen eigenartigen Reiz gibt. — Neben Sybel steht Theodor Mommsen (1817—1904) aus Garding in Schleswig mit seiner monumentalen „Römischen Geschichte" (1854—1856), der so unvergleichlich in den Charakteren und den Verhältnissen die dauernden Elemente von den nur historisch bedingten zu trennen weiß, der formgewaltige Meister der psychologischen Schilderung. Niemand hat so umfassend wie er alle Geistesäußerungen einer Nation für die Beurteilung ihrer historischen Eigenart beherrscht, Sprache und Feldmeßkunst, Münzen und Mythologie, Rechtswesen und Personalnotizen so unbedingt zu seiner Verfügung gehabt. Dabei ist diesem Geist selbstverständlich, in allen großen Geistesregungen auch der Gegenwart zu leben; er ist so natürlich aktiver Politiker, wie er ein vollendeter Goethekenner ist, und daß er auch gedichtet hat („Liederbuch dreier Freunde", mit seinem Bruder Tycho und mit Theodor Storm, 1843), ließe sich voraussetzen, wenn wir es nicht wüßten. Ein Stil von großartiger Eigenart, dessen Subjektivität freilich von Rankes Objektivität weit absteht, führt ihn weiter in die nicht allzu große Zahl der originellen Sprachgebieter ein, über die deutsche Prosa verfügt. Würdig folgt ihm der Mann, der Rankes Nachfolger in Berlin hätte werden sollen: Jakob Burckhardt (1818—1897) aus Basel, auch er ein Gelehrter, der die staunenswerteste Vielseitigkeit mit unübertrefflicher Gründlichkeit zu vereinen wußte, auch er eine geborene Forschernatur, die die stärksten Impulse aus der Dichterseele zog, aus dem Bedürfnis, große Epochen und Momente in der ganzen unerschöpflichen Fülle ihrer Wirklichkeit nachzuerleben. So schenkte er uns die „Kultur der Renaissance in Italien" (1860), ein Werk, das man das vollkommenste, nach Form und Inhalt fehlerloseste gelehrte Werk der deutschen Literatur nennen möchte, wenn man in solchen Dingen Superlative wagen dürfte. So ergänzt er gleichsam Mommsens Hauptwerk durch seine „Zeit Konstantins des Großen" (1853), in der er die „Selbstzersetzung der antiken Kultur" schildert, und Gregorovius' „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" durch seine „Cicerone" (1855), eine als Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens gefaßte Kunstgeschichte. Scheinbar also hat er meist neben die Staatsgeschichte gebaut, die kulturelle, religiöse, kunstgeschichtliche Würdigung statt der staatlichen gegeben. Tatsächlich gehört Burckhardt durchaus zu den „politischen Historikern". Ihm ist die Politik nur

eine einzelne Erscheinungsform der Kultur, der „Staat als Kunstwerk" steht neben anderen Kunstwerken, und wie für sie ist auch für ihn zu prüfen, ob jene großen Ideen, die Burckhardt vor allem in der Antike und der Renaissance verwirklicht sieht, noch fortdauerndes Recht haben. Die begeisterte Hingabe an die Schönheit bestimmte Burckhardts Stellung auf seiten eines durch das Schönheitsgefühl gebundenen Individualismus. Dem entspricht sein Stil, den Carl Neumann in einem zum Verständnis des großen Historikers unentbehrlichen Essay glänzend charakterisiert hat:

„Er ist körnig und saftig zugleich; vor allem ist es der Ausdruck einer großen geistigen Freiheit dem Stoff gegenüber ... Der Untergrund einer sozusagen humoristischen Freiheit, die selbst kleine Bosheiten nicht verschmäht, erinnert an Gottfried Keller und ist wohl der Zug, worin sich Burckhardt am stärksten von den reichsdeutschen Historikern unterscheidet, die meist im Banne irgend eines Pathos politischer und religiöser Färbung stehen."

In einigem Abstand kommt nach jenen beiden größten Meistern, die jeder selbst ein Stück Weltgeschichte sind, Ferdinand Gregorovius (1821—1891) aus Neidenburg in Ostpreußen. Auch er begann als Dichter; aber wenn Mommsen und Burckhardt Lyriker sind, ist er Epiker. Er debütierte mit dem jungdeutschen Roman „Werdomar und Wladislaw" (1845), der alle Mängel dieser Gattung in wünschenswertester Vollständigkeit aufweist. Anderen dichterischen Versuchen war geringer Erfolg beschieden; nur die anmutige Dichtung „Euphorion" (1858), die zuerst Gregorovius' Talent zeigte, aus einem bestimmten Boden, hier Pompeji, individuell bedingte Geschichte hervorgehen zu lassen, hat mehrere Auflagen erlebt. Dann entdeckte er, zuerst bei einer Beschreibung der Insel Korsika (1854), sein eigentümlichstes Talent: das des literarischen Historienbildes. Wie kaum ein zweiter Historiker war Gregorovius durchdrungen von dem Gefühl der engsten Zusammengehörigkeit des Landschaftsbildes mit seiner Geschichte. Was bei dem großen französischen Historiker Taine Ergebnis einer rechnenden Abstraktion war, ward bei Gregorovius durch die künstlerisch ausmalende Anschauung hervorgedrängt: die Erlebnisse, die sich auf dem Boden italienischer Landschaften abspielten, schienen ihm „notwendig wie des Baumes Frucht", und er hätte es wohl gewagt, einem noch jungfräulichen Boden seine Zukunftsschicksale zu prophezeien. Daß dabei viel Sebsttäuschung des ex post wahrsagenden, „rückwärts gewandten Propheten" mit unterlief, versteht sich von

selbst; andrerseits hat es aber in der Deutung der historischen Physiognomie von Land und Leuten schwerlich einen größeren Meister gegeben als den Verfasser der prächtigen „Wanderjahre in Italien" (1856—1877) und der „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (1859—1873). Ein nicht eben zahlreich, aber glorreich vertretener Zweig der deutschen Prosa: die Psychologie der Landschaft, hat in ihm einen Künstler gefunden, der an schriftstellerischer Kraft Alexander von Humboldt ebenso weit übertrifft, wie dieser seinen Meister Georg Forster übertraf. Nur Jakob Philipp Fallmerayer (1790—1861), der geniale Tiroler Tagelöhnerssohn, kann mit seinen prächtig geschriebenen, jetzt fast vergessenen „Fragmenten aus dem Orient" (1845) als Schilderer der historischen Landschaft neben ihm stehen. Dazu trug freilich bei Gregorovius auch der Gegenstand seiner Schilderungen bei: die uralte Sehnsucht des Germanen nach Hesperien hat sich in diesem Sohne des nördlichsten Preußen klassisch verkörpert, und Mignons Lied klingt durch alle Kunst seiner Prosa.

Neben die Historiker tritt ein besonderer Literarhistoriker: Rudolf Haym (1821—1901) aus Grünberg in Schlesien. Wie Gregorovius das Grenzgebiet zwischen Landschafts- und Geschichtsschilderung, so haben diesen (mit Karl Justi) größten neueren Meister der Biographie die Berührungen zwischen Philosophie und Literaturgeschichte immer vor allem angezogen; so hat er uns neben Werken über Hegel (1857) und Schopenhauer (1864) die große Lebensbeschreibung Wilhelms v. Humboldt (1856), das klassische Werk über Herder (1877—1885) und die monumentale „Romantische Schule" (1870) geschenkt, denen dann noch das kleinere Meisterwerk über den Historiker Max Duncker (1891) folgte. In der Kunst, die Einzelpersönlichkeit aus dem geistigen Boden erstehen zu lassen, dem sie ihre besten Lebenskräfte verdankt, ist er Mommsens und Burckhardts würdiger Genosse; die eifrige Teilnahme am politischen Leben, die ihn auch zum berufenen Geschichtsschreiber der Paulskirche machte, teilt er mit Droysen, Mommsen, Sybel; und wenn er — leider! — nicht so stark wie sie „Schule gemacht" hat, durfte er dafür (1858—1864) dem jahrzehntelang einflußreichsten Organ des gebildeten Liberalismus, den „Preußischen Jahrbüchern", die bestimmende Richtung geben und ist damit zum erfolgreichen Erzieher unserer politisch-literarischen Zeitschriften geworden. Später ist Heinrich v. Treitschke ihr Leiter geworden,

politischer Historiker und eifriger Pfleger auch des historischen Essays wie Haym. — Hierher gehören ferner die großen Kunsthistoriker Anton Springer (1825—1891) aus Prag und vor allem Karl Justi (geb. 1832) aus Marburg mit seinen unvergleichlichen Biographien Winckelmanns (1866—1872) und Velazquez' (1888). Noch viele gute Namen wären zu nennen; so Ludwig Häusser (1818—1867), als Geschichtschreiber des neueren Deutschlands und feuriger Apostel des neuen Einheitsstaates der rechte Vorläufer Heinrich Treitschkes; Alfred v. Arneth (1819—1897) der Hauptvertreter dieser Richtung in Österreich; Reinhold Pauli (1823—1882) und Hermann Baumgarten (1825—1893), die die Art der politischen Historiker vorzugsweise der eine auf die englische, der andere auf die spanische Geschichte übertrugen, beide aber auch mit Erfolg den populären historischen Essay pflegten. Übrigens bewährt sich an ihnen schwerlich Sybels Wort von dem übereinstimmenden „historischen Stil": Hayms gedrungene Fülle, Paulis nervöse und Baumgartens nüchtern abgeklärte Schreibart bilden mindestens recht stark variierte Spielarten. Die Feinheit des alten klassisch-philologischen Stils brachte Jakob Bernays (1824—1881) hinzu, dessen mit durchgearbeiter Eleganz geschriebene Aufsätze charakteristisch genug auch einen größeren unvollendeten Versuch über jenen glänzenden Vorläufer der „politischen Historiker", den Engländer Gibbon, umfassen.

Aber diese Verjüngung der Geschichtschreibung am politischen Leben der Gegenwart hat uns nicht bloß eine so reiche Fülle historischer Meisterwerke geschenkt wie keine andere Epoche der deutschen Literatur. Wohl wäre das Verdienst schon groß genug, Sybels „Begründung des Deutschen Reichs", Mommsens „Römische Geschichte", Burckhardts „Kultur der Renaissance", Gregorovius' „Wanderjahre in Italien" hervorgebracht zu haben — doppelt groß, wenn man erwägt, daß diese Muster nachwirkten in der Geschichtschreibung Treitschkes, in Max Lehmanns „Scharnhorst" (1886—1887), in Haucks „Kirchengeschichte Deutschlands" (seit 1887), in Bezolds „Geschichte der deutschen Reformation" (1890), Erdmannsdörffers „Deutscher Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen" (1892), Reinhold Kosers „Friedrich dem Großen" (1890), Erich Marcks' „Kaiser Wilhelm I." (1897); in der Literaturgeschichte vor allem bei Wilhelm Scherer; in der klassischen Philologie bei Hermann

Usener und Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, denen allen eine beständige Nachprüfung der leitenden historischen Ideen unter der Beleuchtung der Gegenwart so natürlich ist wie eine kunstvoll klare und daher gemeinverständliche Darstellung. — Auch das ist nicht das einzige Verdienst, das sich die politischen Historiker um die deutsche Literatur erworben haben, daß sie den unfruchtbaren Gegensatz radikaler und reaktionärer Tendenzschreiberei überwinden halfen — so bedeutend auch dies zweite Verdienst ist. Sie haben vor allem sich unsern Dank für die Schriftsteller verdient, die aus ihrer Mitte und aus ihrer Schulung hervorgingen.

Zwar, für Johannes Scherr (1817—1886) werden nicht alle geneigt sein, den Anregern lebhaft zu danken — so lebhaft auch einmal die Begeisterung einer ziemlich ausgebreiteten Gemeinde für dies „Originalgenie" war. Scherr (zu Hohenrechberg in Württemberg geboren) ist weiten Kreisen der Typus des „Achtundvierzigers" zu einer Zeit gewesen, in der dieser Typus noch populär war. Er hatte ja als Lehrer und Schriftsteller eifrig für die lieberalen Ideen gekämpft, hatte in der Kammer und im Landesausschuß gesessen, war (1849) nach der Schweiz geflohen, wo er dann (seit 1860) als Professor am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich wohl der gefeiertste Hochschullehrer des Landes war. Und auch in seiner Art vertrat er wirklich vielfach den „unentwegten Achtundvierziger": in der etwas koketten und mit möglichster Grobheit gewürzten „Gesinnungstreue"; in einer gewissen romantisch-burschikosen Verachtung der „Stubengelehrten"; in der charakteristischen Mischung heimlicher Liebe zum Vaterlande mit brutusmäßiger Verurteilung Deutschlands. Auch die dilettantische Vereinigung von Forschung und Dichtung ist für ihn wie für Kinkel und andere bezeichnend. Dennoch hat er durchaus seine „note personnelle", die die historischen Werke („Schiller und seine Zeit" 1859, „Blücher" 1862—1863) mit den kulturhistorischen Genrebildern („Menschliche Tragikomödie" 1874) und den Romanen und Novellen („Schiller" 1856) gemein haben. Es ist der sittenrichterliche Zelotismus, der in jeder nicht ganz auf Scherrs Standpunkt stehenden Erscheinung einen Gegner sieht, der mit allen Mitteln vernichtet werden muß. Dieselbe politische Intoleranz, die Jeremias Gotthelf aus jedem Liberalen ein Zerrbild machen ließ, schafft für Johannes Scherr aus jedem Priester oder Fürsten einen Bösewicht.

Sein Stil hat sich nicht an dem der großen Historiker ge-

bildet; er verachtet sie von der Höhe seiner kulturhistorisch-pessimistischen Weltanschauung; er ist durch und durch ein Schüler jener Pamphlete, die wir als charakteristisches Phänomen der vierziger Jahre heraushoben. Pamphletist ist er immer, auch in seinen dicksten Büchern; und zu König Christian von Dänemark oder den mittelalterlichen Theologen stellt er sich genau so wie Karl Marx oder Ferdinand Lassalle zu ihren lebenden Gegnern. Darin liegt freilich auch ein gewisser Reiz, eine veranschaulichende Kraft. Ferner mischten sich in seinem Stil wirkliche urschwäbische Grobheit vom Stil der Schubart und Vischer, die dem Norddeutschen allemal imponiert — „Grobheit ist sakrosankt", sagt Theodor Fontane mit gewohnter ironischer Weltweisheit —, und berechnende Spekulation, die sehr wohl wußte, wie gern sich gerade die „Gebildeten" von Zeit zu Zeit bei einem Erröten überraschen lassen. So hat er in den Damen Norddeutschlands eine ausharrende Leibgarde gehabt, wie die Leihbibliotheken bezeugen können. Nun kannte er seine Eigenart und kultivierte sie, überbot sich in grotesken Worterfindungen, und das Publikum jauchzte, wenn es von der „erdezemberten Kaiserkrone" Napoleons III. hörte. Er überwürzte und überpfefferte seine Sätze immer mehr mit grobkörnigen Wendungen, Archaismen, gesuchten Vergleichen im Stil des Jungen Deutschland; und das wirkte um so pikanter, je mehr der Unentwegte innerlich zahmer wurde, sich nicht nur (wie Ruge und Freiligrath) freudig zu 1870 bekannte, sondern auch dem eigentlichen Bismarckkultus nahe kam. Merkwürdigerweise zeigte derselbe Mann, der in historischen Dingen durch seine eckige Übertreibung der „politischen Methode" die Einseitigkeit in Person war, als Literarhistoriker eine viel größere Weite und Freiheit des Blicks: seine „Allgemeine Geschichte der Literatur" (1851), unterstützt durch die glücklich gewählte Anthologie „Bildersaal der Weltliteratur" (1848), ist bis auf das neue Werk seines Antagonisten des Jesuiten Baumgartner („Geschichte der Weltliteratur", seit 1897), die beste Übersicht der Weltliteratur geblieben, die wir haben.

Aber der eigentliche Triumph der politisch-historischen Schule in der deutschen Literatur ist Gustav Freytag (1816—1895), der unter den deutschen Volkspädagogen immer mit an erster Stelle zu nennen sein wird, und dessen politischen Aufsätzen gerade man noch lange nicht gerecht geworden ist.

Gustav Freytag ist keine romantische Persönlichkeit. Der auf-

fallend lange Mann mit dem hartknochigen Gesicht und dem kurzen Schnurrbart, mit den etwas stechenden Augen und dem ironischen Gesichtsausdruck war kein schöner Poet wie Lenau oder Herwegh. Er hatte auch nicht wie Hebbel oder Ludwig ein romantisches oder doch „interessantes" Lebensschicksal. Er ward (13. Juli 1816) in Kreuzburg in Schlesien geboren und hat sich immer als echter Schlesier gefühlt:

„Nur unsichere Ahnungen", sagt er in einem lehrreichen Aufsatze über Holtei, „hatte man früher in der Außenwelt von dem schlesischen Gemüt: dem allerliebsten Gemisch von polnischer Lebhaftigkeit und altsächsischer Bedächtigkeit, von gutmütiger Einfalt und kalkulierendem Scharfsinn, von sentimentaler Weichheit und reflektierender Ironie, von lauter Fröhlichkeit und andächtigem Ernst . . . Alles, was man auf Erden nur werden kann wird der Schlesier mit Leichtigkeit. Am liebsten wird er allerdings Poet, weil ihm das die Einseitigkeit erspart, irgend etwas Spezielles zu werden."

Freytag war der Sohn eines in soliden Verhältnissen lebenden Arztes, der später Bürgermeister der kleinen Grenzstadt Kreuzburg wurde. Er studierte deutsche Philologie: Hoffmann von Fallersleben führte ihn in Breslau in die Außenwerke ein, Lachmann in Berlin in die Citadelle. Dann habilitierte er sich (1839) als Privatdozent in Breslau, ohne der Lehrtätigkeit große Liebe zu widmen, und gab sie nach einem Konflikt mit dem Historiker Stenzel (1847) ganz auf. Eine ungleich wirksamere Lehrtätigkeit harrte seiner: mit Julian Schmidt übernahm er (1848—1861 und 1867—1870) die Leitung der „Grenzboten", die neben Haymns „Preußischen Jahrbüchern" damals die maßgebende Zeitschrift der liberalen Bildungsaristokratie waren; von den zahlreichen Aufsätzen zur Politik, zur Literaturgeschichte und Kritik, die er beisteuerte, sind die hervorragendsten in zwei Bänden seiner „Werke" und zwei Nachtragbänden vereinigt und sollten nirgends fehlen, wo wertvolle Kritik in guter Form geschätzt wird. Seine eifrig preußische Gesinnung machte ihn am Hof des Herzogs Ernst von Koburg zur persona grata; auch den Krieg von 1870 durfte er im Hauptquartier des Kronprinzen mitmachen. Dann lebte er auf seiner Besitzung Siebleben bei Gotha, im Winter (seit 1879) in der Poetenstadt Wiesbaden. Alle Ehren der literarischen Welt häuften sich auf seinem Haupte, ohne ihn um Fingersbreite von dem gewohnten Gang abzubringen; als ein nationaler Verlust ward der Tod des fast Achtzigjährigen (am 30. April 1895) betrauert. Noch wenige Tage vor seinem Hinscheiden hatte der feste Riese mit dem Minister

von Stosch, dem Begründer der deutschen Kriegsmarine, eine Flasche Champagner geleert.

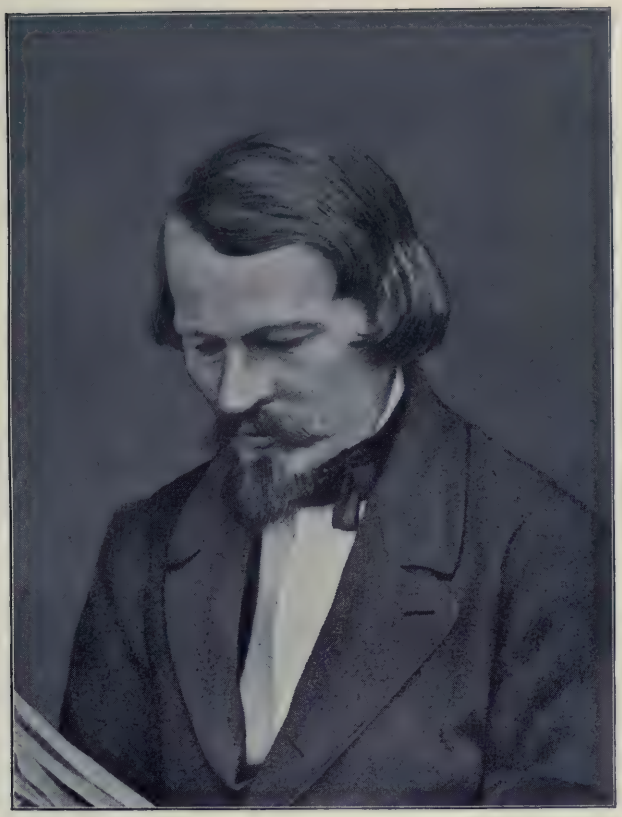
Das ist sicherlich, die unverwüstbare Gesundheit etwa ausgenommen, ein höchst „normaler" Lebenslauf. Demütig hat Freytag selbst bekannt, daß er den besten Besitz seines Lebens nur geerbt habe: „einen gesunden Leib, die Zucht des Hauses, den Heimatstaat"; demnächst schätze er am höchsten, was er durch eigene ernsthafte Arbeit erworben habe: freundlichen Anteil und Achtung der Zeitgenossen. Wir würden das alles wohl mit kräftigeren Akzenten aussprechen; aber ein Roman ist aus diesem Leben wirklich nicht zu machen. Wir treffen Stärke und Schwäche seiner Eigenart zugleich, wenn wir sagen: er hatte gar keine Zeit, etwas für sich zu erleben — wenn es auch natürlich an Liebesabenteuern, dramatischen Enttäuschungen, politischen Aufregungen in diesem Leben nicht gefehlt hat. Aber er hatte die Aufgabe, dem deutschen Volk das ganze Leben der deutschen Nation noch einmal gleichsam vorzuleben, sich hindurchzuleben durch all die Schicksale und Wandlungen des größten modernen Volkes. Das ward sein unvergleichliches Lebenswerk.

Freytag, der geborene Erzähler, den das schlesische Naturell, seine Persönlichkeit, seine Lebensaufgabe auf diese Dichtungsgattung hinwies, hat als Lyriker und Dramatiker begonnen. Über die Gedichte („In Breslau" 1845) ist weiter nichts zu sagen, als daß sie herzlich schlecht sind, und daß die Breslauer Poeten, ältere wie Hoffmann von Fallersleben, junge wie Strachwitz, für ihre lyrische Anthologie schwerlich einen weniger geeigneten Herausgeber finden konnten als Freytag. Mit dem Drama steht es freilich anders; wenn Freytag auch die wichtigste Eigenschaft des Dramatikers fehlte, die Leidenschaft, die mit den Figuren auf der Bühne stürmt und mit dem Schicksal hin und her wogt, so besaß er doch die sichere Anschauung der Gestalten und eine feine und abwägende Kenntnis der Technik. Aber zur Bühnensicherheit mußte der Dichter sich erst langsam durcharbeiten durch Sturm und Drang des liebenswürdigen historischen Lustspiels „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen" (1844) und durch die jungdeutsche Mache der beiden Schauspiele „Die Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (gedichtet 1847, erschienen 1858). Nur das fahrende Volk gelingt ihm in diesen Stücken; die „Zerrissenen", die im Mittelpunkt stehen, und die intriganten Gegenspieler bleiben konventionell und reden Buchdeutsch.

Auf die beiden Dramen folgt ein großer Fortschritt; sein berühmtes Lustspiel: „Die Journalisten“ (1854). Es war ein glücklicher Griff, gerade die zu äußerster Erhitzung vorschreitenden politischen Gegensätze zum Hintergrund einer an sich tendenzlosen Komödie zu machen. Nirgends versteht man es so wenig wie in Deutschland, politische und persönliche Animosität zu trennen, dem Charakter des politischen Gegners gerecht zu werden und zweifelhafte, aber brauchbare Elemente der eigenen Partei zurückzustoßen. Es spricht für die Unreife unserer politischen Entwickelung, daß wir uns immer noch, je nach der Parteifarbe sortiert, wie in gewaffneten Heerlagern unnahbar gegenüberstehen. Gegen diesen Übelstand, der, in der Konfliktszeit am schärfsten, unheilvolle Wirkungen hervorgebracht hat, plädiert das heitere Drama: es empfiehlt „commercium“ und „connubium“ zwischen den feindlichen Lagern, weil ja doch hier wie dort brave Kerle und auch hier wie dort schofle Elemente vorkommen. Die Braven sind leider wieder zu brav — ein Erbfehler pädagogischer Schriftsteller, unter dem am schlimmsten der Musterknabe Anton Wohlfahrt in „Soll und Haben“ leidet; den Oberst rettet wenigstens seine Heftigkeit, aber Professor Oldendorf ist der brave Mann aus dem Bilderbuch. Die Kraft des Stückes liegt vor allem in der Gemütlichkeit, die das Ganze durchdringt, und die in diesem ungemütlichsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts als unschätzbar empfunden wurde. Diese Stimmung führte wohl auch zur Überschätzung des technisch allerdings ausgezeichneten Lustspiels. Schon meldet sich bei Freytag in Piepenbrink, in Schmock der etwas krampfhafte Humor, der sich in der „Verlorenen Handschrift“ manchmal so klebrig und süßlich wie Lederzucker dehnt, während Bolz, ein Bruder von Kunz von der Rosen, die Mischung von Ernst und Ironie im Autor glücklich und liebenswürdig abspiegelt. — Man pflegt die „Journalisten“ unseren besten Lustspielen zuzuzählen; das darf man wohl. Aber man sollte doch nicht vergessen, daß dies durchaus „momentane“ Stück nur die höchste Stufe einer Gattung bezeichnet, deren untere Stufen auch Bauernfeld erklimmen konnte, ja in der seine besten Lustspiele dem Freytags ganz nahe kamen; während der „Zerbrochene Krug“, „Weh dem der lügt“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ sich zur typischen Zeichnung ewiger komischer Probleme erheben und damit in die Sphäre eintreten, der „der Sommernachtstraum“ und „der Menschenfeind“ angehören.

Noch einmal begab sich Freytag auf das dornenvolle Feld der Bühne: mit den „Fabiern“ (1859), einer steifen Tragödie im Schillerschen Stil, wenn auch von der hohen, pomphaften Diktion der Redwitz und Kruse frei, die in das große Meer der vergessenen Heldendramen versunken ist und nur beweist, wie durchaus Freytag auf deutsches Leben und deutsche Charaktere gewiesen war. Als Kritiker, als Vertrauensmann der dichtenden Jugend, als Seele der Schillerpreis-Kommission hatte er zu den Meisterdramen der Weltliteratur, die ihm längst vertraut waren, zahllose schwache Versuche lesen müssen; ihm kam der Gedanke, den Anfängern den Weg zur Bühne zu erleichtern, sie mindestens vor den überflüssigsten Gebrechen zu behüten. Ein Leser von Goethischer Gründlichkeit und Klarheit, hatte er aus der vorurteilsfreien Lektüre zahlloser Dramen eine große Zahl von Regeln abstrahiert, die er teils überall, teils speziell beim Drama der Germanen beachtet fand. Diese Regeln stellte er in der „Technik des Dramas“ (1863) zusammen — einem höchst wertvollen Werk, dem ersten in größerem Maßstab durchgeführten Versuch, statt der vom Blauen ins Blaue deduzierenden „reinen Ästhetik“ eine empirische Poetik aufzubauen. Vor einem Menschenalter hatte Wienbarg dahin gewiesen; vor fast zwanzig Jahren hatte Hettner (1845) „gegen die spekulative Ästhetik“ gedonnert; jetzt erst begann ein Mann von Geist und Kenntnissen ernsthaft an die vergleichende Anatomie des Dramas zu gehen. Wie vorurteilslos er dabei selbst blieb, wie bereit, neue Formen anzuerkennen und zu begreifen (während natürlich eine neue Kritikerschule aus seinen Studien einfach ein neues „Regelbuch“ machte und mit diesem Lineal die Grundrisse alter und neuer Dramen nachmaß), das bewies Freytag noch kurz vor seinem Tode durch die liebevoll nachempfindende Kritik von Gerhart Hauptmanns „Hannele“. Aber für seine eigene Praxis lag es doch verhängnisvoll nahe, das gefundene Rezept an einem beliebigen Stoff zu erproben; und mehr sind „die Fabier“ nicht als ein dramaturgisches Experiment, und ein mißlungenes.

Inzwischen hatte Freytag schon das Gebiet betreten, das das Schicksal für seinen Ruhm vor allem bestimmt hatte. Längst hatte er sich lesend und nachfühlend in die Seele des deutschen Volkes versetzt. Günstige Umstände ließen ihn mit allen Ständen in Berührung kommen. Der Sohn der kleinen Stadt, der beliebte Vergnügungsmeister der Professorenkreise, später auch an den Höfen



Gustav Freytag

Photographische Aufnahme von 1863

ein gerngesehener Gast, schritt er mit offenen Augen durch die Domänen, die der vortreffliche Landwirt Koppe bewirtschaftete, und ließ den Blick seiner kurzsichtigen, aber für das Nahe scharfen Augen auf den Warenballen und Rechnungsbüchern des befreundeten Handelsherrn Molinari ruhen. Sein Freund und Genosse Julian Schmidt hatte, aus der Beobachtung der zeitgenössischen Literatur und auch aus dem eigenen arbeitslustigen Temperament heraus, die Parole ausgegeben: „Der Roman soll das Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist: nämlich bei der Arbeit." Bei der Arbeit hatten freilich schon Goethes „Wanderjahre" und Immermanns „Epigonen" das deutsche Volk gesucht; neu aber war, daß die alltägliche Arbeit als solche gemeint war. Das Spinnerwesen oder der Konflikt zwischen Fabrik und altem Betrieb waren doch immer romantische oder dramatische Momente aus der Geschichte der deutschen Arbeit; jetzt aber suchten Otto Ludwig und Gustav Freytag „nicht das Abenteuerliche, Seltsame, sondern Heiteres oder Rührendes, das aus unserem Alltagsleben herauswächst". Eine pädagogische Tendenz half dabei. Wohl hat Freytag, wie Otto Ludwig, die eigentliche Tendenzepik im Sinn einer beschränkten Parteirichtung immer verworfen: „Politische, religiöse und soziale Romane sind, wie ernst auch ihr Inhalt sein möge, nichts Besseres im Reiche der Poesie als Demimonde." Aber eine erzieherische Absicht im höheren Sinne war ihm deshalb doch so selbstverständlich wie Otto Ludwig oder Gottfried Keller. Er preist Dickens, der mit den „Pickwickiern" (1837) Hunderttausenden frohe Stunden, gehobene Stimmung gab. „Die fröhliche Auffassung des Lebens, das unendliche Behagen, der wackere Sinn, welcher hinter der drolligen Art hervorleuchtete, waren dem Deutschen damals so rührend, wie dem Wanderer eine Melodie aus dem Vaterhause, die unerwartet in sein Ohr tönt." Schildert er Dickens? meint er die „Journalisten"? „Und alles war modernes Leben, im Grunde alltägliche Wirklichkeit und die eigene Weise zu empfinden, nur verklärt durch das liebevolle Gemüt eines echten Dichters." Spricht er von den „Pickwickiern"? spricht er von „Soll und Haben"? Er preist Fritz Reuter, wie Otto Ludwig den (doch viel geringeren) Hackländer lobt: „Hunderttausende haben durch ihn das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wie viel Wärme, Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zutage kommt. Sie alle sind durch ihn freier, reicher und glücklicher geworden."

Wort für Wort paßt das auf Freytags großen Roman. Er besaß nicht die tiefe Poesie, die hinreißende Leidenschaft, die geniale Naturbeseelung von „Werthers Leiden"; aber für seine Zeit leistete er Ähnliches wie Goethes Jugendroman: er schenkte Tausenden, die nach Poesie dürsteten, das Bewußtsein, daß Poesie auch „in ihrem mühevollen Leben zutage komme".

Darin vor allem liegt die Bedeutung von „Soll und Haben" (1855), dem sich dann „Die verlorene Handschrift" (1864) als nicht so gelungenes Seitenstück anfügte. Der Dichter steht nicht mehr vornehm über den Gestalten, sondern er sitzt mitten unter ihnen; er fühlt sich dieser breiten Bürgerwelt innigst verwandt. Wohl merkt man eine gewisse Vorliebe für den Aristokraten Fink heraus. „Herrn v. Fink hat der Dichter für sich selbst geschrieben," sagt Robert Prutz, „Anton Wohlfahrt nur für das Publikum." Aber auch Fink verdient sich doch die Sympathie des Dichters vor allem durch seine geheime Gediegenheit, durch die schließlich siegreich hervorbrechende Tüchtigkeit, die er als deutscher Kolonisator der polnischen genial-liederlichen Wirtschaft zu zeigen hat. Feinsinnig ist überhaupt der nationale Gegensatz hier in den psychologischen einbezogen. „Deutsch sein heißt arbeiten", wie bei der Gründung der Universität Czernowitz Gustav Schmoller, der damalige Rektor von Straßburg, ausrief; die Polen aber, die alten Lieblinge der Jungdeutschen von Laube bis Gregorovius, haben jene fahrige, oberflächliche Romantik im Leibe, die es zu ernster Arbeit nicht kommen läßt. Eine Mischung beider Elemente zeigt der adelige Kreis: der Freiherr v. Rothsattel, der sich nicht entschließen kann, gut bürgerlich den Verhältnissen Rechnung zu tragen, kommt durch falschen Stolz und unklare Spekulation ins Elend; und ihm hilft die ultrarealistische, auch jeder berechtigten Romantik bare Gruppe der jüdischen Geschäftsleute mit ihrem christlichen Helfer Hippus. Sie haben hier zugleich die humoristische Rolle der Zigeuner und Spitzbuben in den Schauspielen Freytags zu übernehmen; die durch keinen milderen Zug versöhnende Schlechtigkeit und Gier Veitel Itzigs aber erhält ein Gegengewicht durch die ideale Figur des todkranken jungen Ehrenthal, für den Freytag Züge seines lieben Freundes, des jüdischen Journalisten Jakob Kauffmann, benutzt hat. Bei den Nebenfiguren, besonders denen im Kontor, bemerkt man (etwa bei Pix) eine zu sorgfältige Nachahmung der Originale von Dickens mit ihren „whims", und auch die Genossen-

schaft der Packer ist zu absichtlich ins Heroisch-Groteske gesteigert, welch eine Meisterfigur auch der alte Sturm selbst ist. Weit wird dagegen, wie man mit Recht bemerkt hat, der Engländer von dem Deutschen in Kunst und Sorgfalt der Komposition übertroffen; nur die Entwickelung der tugendhaften Sabine versagt. Meisterhaft sind die großen Bewegungsszenen des polnischen Aufstandes, die den Höhepunkt des Romanes bezeichnen; und mit anspruchsloser Einfachheit dient das Gespräch überall der Handlung und hat die wichtigtuerische Unabhängigkeit der romantischen und jungdeutschen Dialoge überwunden.

Die „Verlorene Handschrift“ sollte dies große Gemälde der mehr praktischen Arbeit durch Vorführung der geistigen ergänzen, wobei natürlich dem Historiker und Philologen Altertumswissenschaft und Volksliederjagd gegebene Grundlage waren. Aber ein einsichtiger Beurteiler, Mielke in seiner Geschichte des deutschen Romans, hat treffend hervorgehoben, wie der Roman unter zwei fremden Einflüssen leidet. Es ist gewiß der Wirkung Auerbachs zuzuschreiben, daß Freytag das Problem des Konflikts von Dorf und Stadt hineinbrachte. Der Gelehrte, dessen Berufskreis der breiten Masse des Volkes am fernsten liegt, und die Tochter des Gutsherrn sollen zum gegenseitigen Verständnis erzogen werden, wie in den „Journalisten“ Liberale und Konservative; und als Mittel wird der gemeinsame Gegensatz der guten altdeutschen Solidität in beiden Kreisen gegen das gleißende Scheingold der kleinen Höfe gewählt. Dadurch aber gleitet die Geschichte von der breiten Zustandsschilderung in „Soll und Haben“ in die enge Gasse der Intrige hinein, und die Schicksale, die dort typisch wirkten, erhalten hier ein kleinlich vereinzeltes Ansehen, ohne daß doch die Figuren originell genug wären, um an sich durch ihre Einzelschicksale zu interessieren. Diese Originalität, die nur Nebenfiguren geschenkt ist (und bei ihnen wieder nur mit dem gefährlichen Mittel pathologisch-humoristischer Sonderbarkeiten), wird noch weiter gefährdet durch den zweiten fremden Einfluß: den der gelehrten Studien Freytags. Er gewöhnt sich zu sehr, „nicht mehr unmittelbar Anteil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen“, wie Mielke sagt:

Das merkwürdigste Beispiel für das geschichtliche „Durchblicken“ in den Charakteren gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisiert. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit“, und so alt-

deutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opfersteine, dann als christliche Metspenderin, im Dreißigjährigen Kriege als Reiterstocher, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst inne wohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen, trotz ihrer Anmut ist sie keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugnis eines Gelehrtengehirns.

Freytag lebt hier nicht mehr mit seinen Figuren; daher wird auch die Sprache oft manieriert, der Humor erzwungen.

Das Verdienst der beiden Romane bleibt doch ein großes. Die ganze Ausdehnung des Alltagslebens war endlich dem deutschen Roman wiedergewonnen; die Freude an einfachen, gesunden Verhältnissen hatte in der deutschen Literatur ihr lange verlorenes Bürgerrecht wieder erreicht. In der Eroberungsgeschichte unserer literarischen Welt kommt dem Verfasser von „Soll und Haben" und der „Verlorenen Handschrift" ein hochragender Ehrensitz zu.

Und demselben Mann gelang nun auch die noch größere Tat, der deutschen Nation ihr Geistesleben durch Jahrhunderte zu neuerworbenem Besitz zu schenken.

Freytag hatte seit Jahren zu den „Grenzboten" einzelne Aufsätze kulturhistorischen Inhalts beigesteuert. Sie stellten sich in eine Linie mit den anderen Artikeln, die jetzt als „Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst" und „Politische Aufsätze" (1887) gesammelt vorliegen. Beiträge zur Biographie des deutschen Volkes sind es alles. Mag er nun in meisterhaften Charakterbildern Otto Ludwig, den großen Philologen Moriz Haupt, Holtei, Chamisso, Wilibald Alexis, Reuter, Charles Dickens nach ihrer Eigenart und Entwickelung liebevoll eingehend vorführen; mag er an Dramen von Grillparzer, Halm, Geibel, Kruse, an der Vergleichung deutscher und französischer Schauspielkunst die Individualität der germanischen Bühne studieren; mag er Anekdoten aus dem deutschen Volke und Gelehrtenleben mit seltener Kunst vortragen; mag er in den berühmten Artikeln der Jahre 1848 und 1849 („An den Bauer Michael Mroß"; „Adelig und Bürgerlich"; „Petition der Zigeuner"; „Deutsche Gemütlichkeit in Kriegszeiten") und einigen kaum minder glänzenden der Folgezeit („Der Konstablerismus"; „Die Schwüle der Erwartung"; „Neues und altes Kaiserzeremoniell"), besonders auch in den tapferen Kriegsberichten von 1870 männlich und offen

die echte deutsche Art gegen alle Verfälschungen und Verdächtigungen verteidigen — immer ist er der Volkspädagog, dem die Einzelheit aus der Lebensgeschichte seines Volkes nur deshalb von Wichtigkeit ist, weil er daraus Lehren auch für die Gegenwart gewinnen will. Einzelne dieser Aufsätze haben sich zu ganzen Büchern erweitert: die Schrift über Karl Mathy, den vortrefflichen Volks- und Staatsmann (1869), eine der besten Biographien, die wir besitzen; und das nicht so glückliche Erinnerungsblatt „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889). Aber auch dann wurde die Schilderung der Hauptfigur nicht Selbstzweck; auch dann suchte Freytag in der Einzelgestalt vor allem den Schlüssel zu deutscher Eigenart. Er grub so lange, bis er den Unterstrom des nationalen Lebens jeder Epoche in dem Leben des einzelnen Dichters, des Künstlers, des Staatsmanns rauschen hörte.

Indem er aber eine große Anzahl solcher kulturhistorischen Studien zu den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" (1859—1862) vereinigte, vollbrachte er etwas völlig Neues. Eine annähernd lückenlose Reihe von objektiven Zeugnissen über das seelische Leben typischer Einzelfiguren vom Anfang unserer Geschichte bis auf die Gegenwart wurde in einen geistvollen Kommentar eingebettet, der jedesmal erläuterte, inwiefern jener einzelne, dessen eigenes Zeugnis ausgehoben wurde, die deutsche Eigenart seiner Zeit vertrat. Tief versenkte sich Freytag in die Individualitäten, die er aus seiner umfassenden Kenntnis deutschen Geisteslebens als typisch erkannt hat. Er hat uns auf diese Weise seelenvolle Bilder aus jedem Jahrhundert geliefert. Am wohlsten ward es ihm, wenn er in den großen Befreiern der Nation das Porträt zu einem Idealbild erweitern durfte, das in aller Treue begeisternd der Gegenwart vorleuchten sollte. So hat er großartig wahr Luther gezeichnet, so in seinem unvergleichlichen Bild des großen Friedrich ein würdiges Seitenstück zu der Biographie geliefert, die Adolf Menzel malte. Alexander v. Sternberg hat gesagt, Menzel male den König so packend, daß man ihm die Gedanken an der Stirn ablesen könne; Freytag hat ihn so greifbar gezeichnet, daß man den Tabaksstaub auf der Weste glaubt abstäuben zu können. Wie schade, daß Freytag nicht dazu kam, Bismarcks Bild in gleicher Ausführung den beiden andern zuzugesellen! — Aber diese Vertiefung in die Individualität bleibt ihm, wir müssen es wiederholen, Mittel zum Zweck. Er studierte den einzelnen, um über die blasse Allgemeinheit der kultur-

historischen Sittenschilderungen fortzukommen: er studierte die einzelnen, um durch allen Wechsel der Zeiten hindurch die Kontinuität des deutschen Geisteslebens zu erkennen. So schrieb er eine Biographie, wie kein anderes Volk sie besitzt. Alle Seelenregungen, die die deutsche Nation durchzuckt haben, alle Bedenken, die ihre großen Entschlüsse begleiteten, alle hohen Gedanken, die sie träumerisch im Haupte trug, fühlt er nach; und ihre kleinen Liebhabereien zeichnet er mit gleicher Liebe auf: wie das deutsche Volk trank und sich kleidete, was es zu lesen liebte, und wie man sich anredete. Dabei nirgends ein kleinliches Versinken ins Detail, nirgends ein vages Einherschwimmen in Allgemeinheiten; nichts ist an dem einzig dastehenden Buch mehr zu bewundern als der sichere Takt der Auswahl. Eine reichhaltigere Kulturgeschichte des deutschen Volkes mag einmal geschrieben werden; eine großartigere wird nie geschrieben werden, keine, die mit gleicher Sicherheit den Pulsschlag der Volksseele zu belauschen wüßte.

Jene Idee der Stetigkeit veranlaßte ihn, aus den „Bildern" noch einen historischen Familienroman heraus zu destillieren: „Die Ahnen" (1872—1880). Es ist wohl, äußerlich genommen, eine Reihe von historischen Romanen; der Idee nach ist es doch nur eine Geschichte in mehreren Kapiteln. Wie Wilibald Alexis, dem er ein rührendes Wort nachgerufen hat, wie Walter Scott, den er stets als Meister geehrt hat, faßte auch Freytag die Geschichte seines Volkes als eine große Einheit, und die historischen Momente nur als Augenblicke, in denen sich die Eigenart besonders hell offenbart. Diese Idee der Stetigkeit veranlaßt ihn, die Geschichte des deutschen Volkes an einer einzelnen Familie zu veranschaulichen, deren Glieder durch allerlei wiederkehrende Züge in der Physiognomie, im Charakter, in den Schicksalen verbunden werden; er hat diese verbindenden Glieder in seinen „Lebenserinnerungen" selbst aufgewiesen und bedauert, daß sie zu wenig bemerkt worden seien. Aber Freytag verlor bei der Ausführung die Stetigkeit vielfach aus den Augen. Der historische Roman führt gar zu leicht dazu, gerade das Absonderliche der Epochen zu betonen; und „die Ahnen" unterscheiden sich hierin zu wenig von den eigentlichen kulturhistorischen Gemälden in Romanform. Vor allem hat der Versuch, die Eigenart älterer Perioden auch durch eine Anpassung an ihre Redeweise uns näher zu bringen, nicht bloß in „Ingo und Ingraban" zu schwer erträglicher Affektation geführt. Es gilt hier etwa, was Gottfried Keller

einmal von Dialektstücken sagt: ein ordentlicher Dichter müsse ein bayerisches Madl auch anschaulich machen können, ohne daß er es „moan“ sagen läßt. Viele Schönheiten in den Hauptstücken der Reihe „Ingo und Ingraban“, „Die Brüder vom deutschen Hause“, „Markus König“ leiden unter diesen und ähnlichen Bedrückungen des Dichters durch den Gelehrten. Dem Dichter selbst aber fällt der arge Schluß zur Last, der so matt und freudlos die Heldengeschichte in idyllisches Philistertum auslaufen läßt, als stände nicht auch heut noch für deutsche Heroen eine ruhmbeglänzte Laufbahn offen. Freilich entsprach das dem Besten in Freytags Natur: seiner bürgerlichen Solidität, seiner Abneigung gegen allen lauten Prunk, wie die Schrift über den Kronprinzen sie nochmals so nachdrücklich und so wirkungslos gepredigt hat; aber der treffliche Gedanke — derselbe, den Uhland in „Tells Tod“ so schön durchführte — ist in der Ausführung erstickt. Dazu trug dann auch noch ein persönliches Moment bei: Freytags Scheu, man könne den letzten Ausläufer der Geschichte als auf seine eigene Verherrlichung angelegt auffassen.

Den gleichen Geist der bescheidenen Sachlichkeit tragen auch die „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1887). Auch sich selbst benutzt der Dichter vor allem als ein Mittel zum Verständnis seiner Zeit und deutscher Art — worunter er freilich, fast so einseitig wie Vischer die süddeutsche, eigentlich nur die norddeutsche Art versteht. Aber die bescheidensten Autobiographien sind nicht notwendig die besten; und die behagliche Selbstgefälligkeit der Erinnerungen Holteis macht die Lebensgeschichte eines Mannes von künstlerisch und moralisch weit geringerem Kaliber interessanter, als Freytags steife Objektivität die seine. Jene umständliche Ironie des alten Herrn — „ich lud den Kapitän zu einer Bowle eigener Erfindung, die er achten mußte“ — entschädigt nicht für die Pedanterie, mit der er überall die ersprießliche Nutzanwendung der eigenen Erfahrungen im Auge behält. Allerdings, es war ein Leben, von dem wir lernen können. Und es ist ein Lebenswerk, das Größere als Freytag dem Glücklichen neiden könnten.

Nach Art und Tendenz, wenn auch nicht der Bedeutung nach ist mit Freytag eine hervorragende Schriftstellerin eng verwandt, die er erst auf die Höhe allgemeiner Beachtung geführt hat: Luise von François (1817—1893). Auch sie hat sich in einem populären Geschichtswerk versucht („Geschichte der preußischen Befreiungs-

kriege" 1873); sie teilt mit ihm den etwas trockenen Humor, vor allem aber die politisch-pädagogische Tendenz. Ihr Schicksal erinnert (wie wir schon bemerkten) an das der gleich tapferen und kräftigen aber originelleren Betty Paoli. Auch Luise von François erlebte ohne eigene Schuld — durch die eines treulosen Vormundes — den völligen Verfall des ererbten, ursprünglich sogar glänzenden Vermögens, und der Schlag wurde ihr noch auf das furchtbarste verschärft: ihr Bräutigam, ein flotter, eleganter Offizier ließ darauf die Verlobung zurückgehen. Es war eine Erfahrung, die jede andere Frau verbittert hätte; dies edle Herz erzog es zum tiefsten Mitleid. Immer kehrt in ihren Gestalten diese Figur wieder, der flotte, bezaubernde, aber gänzlich hohle Offizier; immer wird seine Verirrung, mag sie für das unbewachte weibliche Herz noch so verhängnisvoll werden, mit milder Vergebung wie eine Naturnotwendigkeit dargestellt. Die bildungsbegierige, von leidenschaftlichem Ernst erfüllte junge Dame aber führte dies Erlebnis zu tiefem Nachdenken über die Grundlagen unserer sozialen Existenz. Das einst bildschöne vornehme, reiche Edelfräulein saß vereinsamt und verarmt in Herzberg bei Weißenfels, ihrem Geburtsort (geb. 27. Juni 1817), fast allein mit der gelähmten Mutter und dem erblindeten Stiefvater — dem Urbild des trotzigen, aber weichherzigen Obersten in der Novelle „Sandel". In der Jugend hatte „Jungfer Grundtext", wie der Lehrer die fragelustige Schülerin nannte — sie hat diesen Beinamen mit andern Zügen auf die Hardine ihres großen Romans übertragen — nur eben gelernt, was damals ein adliges Fräulein lernen mußte; wie ihr Altersgenosse Gottfried Keller empfand sie den Mangel an Bildung bitter als eine Schranke, die sie von den Besten trennte, denen sie sich sonst zugehörig fühlte. Mit unablässigem Lesen und Lernen holte sie nach; vor allem aber hatte sie doch hier eins gelernt: den Abscheu vor leeren, hohlen Ansprüchen, den Respekt vor ernster Zuverlässigkeit. Der hielt das Fräulein mit dem altmodisch-vornehmen Geschmack und der modern-liberalen Weltanschauung gern auch ein paar kleine Geschmacklosigkeiten zu gut, wie die zu deutlich lehrhafte, aber an vortrefflichen Momenten reiche Novelle „Phosphorus Hollunder" zeigt. — Die äußere Bedrängnis führte die klare und entschlossene Helferin der Ihrigen auch zur Schriftstellerei. Ihre Novellen erschienen in Zeitschriften, dann auch gesammelt; der große Roman „Die letzte Reckenburgerin" (1871) fand lange keinen Verleger,

bis Otto Jahnke, der auch mit Wilibald Alexis und Otto Ludwig einseitig vorteilhafte Geschäfte gemacht hatte, ihn für 800 Mark kaufte! Gustav Freytag entdeckte ihn, und von da ab war sie berühmt. Fritz Reuter hatte (wie ihre Biographin erzählt) das Buch beständig auf seinem Schreibtisch liegen; Karl Hillebrand bezeichnete den Roman als ein in unserer Literatur fast einzig dastehendes Werk; C. F. Meyer wurde der Freund der Dichterin, und Marie v. Ebner-Eschenbach erklärte mit liebenswürdig überströmendem Enthusiasmus, für die „Letzte Reckenburgerin" würde sie all ihre Werke hingeben! Die späteren Romane („Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" 1873, „Stufenjahre eines Glücklichen" 1877, „Der Katzenjunker" 1879) haben den Ruhm dieses Buches nicht erreicht.

„Die letzte Reckenburgerin" bleibt unzweifelhaft übrig, wenn man die Unmasse der deutschen Romane durch das engste Sieb schüttet; von den Romanen nach Goethe mag kaum ein Dutzend dies Schicksal teilen. Was vor allem imponiert, ist die Rundung der Gestalten. Mit vollster Deutlichkeit erschaut stehen sie vor uns: Hardine, die Starke, Strenge, Untadlige, deren moralischer Rigorismus doch von dem Zauber sündhafter Lieblichkeit in ihrer bestrickenden Jugendfreundin entwaffnet wird; die Eltern, der Vater gutmütig, läßlich, die Mutter hoheitsvoll — das typische Edelmannspaar, wie etwa Annettens Eltern waren oder die von Fontanes „Effi Briest" oder das Ehepaar in seinem Roman „Unwiederbringlich". Dann das reizende Dorl selbst, unwiderstehlich auch in der Schilderung der sonst etwas kühlen Erzählerin; und der Doktor, wie manche Figur und manches Erlebnis nach Jugenderinnerungen der Dichterin gezeichnet; und, was vielleicht am schwersten war: die Herrin der „schwarzen Linie", deren fast gespenstische Figur durch gesunde realistische Züge von der übeln Romantik anderer Herrinnen in Turmzimmern (man denke nur an Dickens!) befreit ist; der Invalid und seine Gruppe. Dazu die mehr episodischen Gestalten, wie der Prinz, der vornehme Bewerber. Man hat gemeint, bei Luise von François seien die Figuren ganz aus der Handlung heraus konstruiert; ich kann die Meinung nicht teilen. Nur die gelegentlich etwas schematische Teilung in böse oder doch beschränkte konservative Streber rechts, gute und tapfere liberale Heldenseelen links, die in den Novellen (wie dem, später dramatisierten, „Posten der Frau", dem „Jubiläum") zuweilen verstimmt, liegt in milderer

Form auch den Gestalten des Romans zugrunde; aber angeschaut sind all diese Menschen, die sich auf dem engen Raum des Schloßbezirks die Sonne streitig machen. Die Komposition hat große Linien; besondere Künste hat die Erzählerin darin nie versucht, oder es sind altmodisch rückschauende Berichte in Brief- oder Beichtform, Antworten auf unmotivierte Fragen. Die Naturschilderungen sind zu merkbar mit ererbtem Apparat aufgebaut; aber der Stil ist ganz der Mensch: knapp, klar, ohne überflüssigen Schmuck. Das Ganze durchdringt eine Poesie, die mehr wert ist als der üppige Bilderreichtum mancher vielgepriesenen Stilkünstler. Der herbe würzige Erdgeruch einer unbedingten Ehrlichkeit verschmilzt mit dem Hauch einer milden, ruhigen Menschenliebe, für die jede Lehre eine gute Tat und jede gute Tat eine Lehre ist. Hierin ist ihr nur eben Marie v. Ebner vergleichbar, deren Talent allerdings ungleich vielseitiger und deren gestaltenschaffende Kraft unendlich reicher ist.

Als eine späte und freilich geringere Verwandte der Luise v. François in literarischer Hinsicht kann Sophie Junghans (geb. 1845 in Kassel) genannt werden, die jene gutbürgerliche Anschauung und jene Herzlichkeit der Erfassung guter Seelen mutig sogar in den Krämerladen trug („Der Kaufmann" 1898), ohne freilich die feine Psychologie und den großen Stil der Meisterin zu erreichen.

Auch Gottfried Keller und Theodor Fontane stehen der historisch-politischen „Schule" nahe, aus der sie sich doch durch die Macht ihrer Persönlichkeiten großartig herausheben; und auch Theodor Storm zeigt zu ihr innere Beziehungen. Vor allem aber entwuchsen ihr die drei ungleichen Meister der historischen Novelle: W. H. Riehl, C. F. Meyer und J. V. Scheffel.

Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897), der Sohn des Schloßverwalters zu Biberich (geb. 6. Mai) ist der rechte rheinische Erzähler. Wie unser alter Heinrich von Veldeke und der prächtige Johann Peter Hebel hat er Freude am Erzählen um des Erzählens willen; daher die breite, behagliche Beschreibung, der etwas altfränkisch schalkhafte Humor, der leichte Stil. Aber wie beide ist er immer zugleich Erzieher.

Von strebsamen, ja bis zum Verhängnis strebsamen Verwandten und von mancherlei Originalen umgeben, wuchs der Knabe auf dem Lande auf und kam in eine stille Verachtung der Städter hinein, die er nie ganz überwunden hat. Aus der Theologie ging

er zum Geschichtsstudium über und wurde nach Jacob Grimm und vor Gustav Freytag der eigentliche Begründer der deutschen Kulturgeschichte und fast der Kulturgeschichte überhaupt. So entstand die wichtige, durchweg anregende Reihe kulturhistorischer Schriften: die „Naturgeschichte des Volkes" (1851—1869), die „Deutsche Arbeit" (1861), die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten" (1859). Streng wissenschaftliche Arbeiten waren es nicht, und der junge Treitschke mochte dem jungen Riehl, der ihm als konservativer Romantiker und großdeutscher Preußenfeind antipathisch war, spöttisch vorwerfen, die historische Intuition ersetze ihm die geschichtlichen Kenntnisse. Einen gewissen Bodensatz von Dilettantismus hat Riehl als Gelehrter wie als Schriftsteller nie überwunden, und man darf auf ihn anwenden, was er von einem komponierenden Kapellmeister sagt: „Jene süße Qual des Suchens und Ringens, wie sie uns aus Beethovens Bleistiftskizzen und Konzepten so aufregend wie anregend entgegentritt, war ihm fremd. Er war zu fertig, darum fehlte ihm die Vollendung, die nur jener findet, der nicht fertig wird." Auch in seinen Ansichten war er zu früh fertig; und die eifrige journalistische Tätigkeit, die er bis zu seiner Berufung nach München (1854) entfalten mußte, war weder einer ruhigen Schulung des Gelehrten, noch einer stetigen Evolution des Politikers günstig. Im Grunde blieb der Mann, der als Universitätslehrer und Schriftsteller lange Zeit in Mittel- und Süddeutschland fast so stark gewirkt hat, wie sein Antipode Treitschke im Norden und den dahin gravitierenden Teilen des Südens, lebenslänglich ein Romantiker, der gegen den starren „Staat" für das lebendige „Volk" focht und die Bureaukratie mit übertriebenem Haß verfolgte. Durch seinen Spott auf die Städter zog er sich von Treitschke die gerechte Zurechtweisung zu, es handle sich darum, welche poetische Taten ein Volk vollbracht habe, „und hier läßt sich billigerweise nicht leugnen, daß in der Prosa der deutschen Städte eine reinere, tiefere Poesie gedeiht als in dem Stilleben der bayerischen Bauern". Gegen Ende seines Lebens vollzog der persönlich milde und friedliebende Mann eine gewisse Versöhnung der Gegensätze: er ließ (in den liebenswürdigen „Religiösen Studien eines Weltkindes" 1894) die Modernität mit der Tradition, die Aufklärung mit der Romantik, das städtische Wesen mit dem ländlichen einen leidlichen Frieden schließen; aber im Grunde ist er doch unter all den Historisch-Politischen der einzige überzeugte Verehrer des Alten gewesen.

Zwischen Riehls gelehrten Arbeiten und den novellistischen stehen die „Musikalischen Charakterköpfe“ (1853—1877) mitten inne, sein Lieblingsbuch und stilistisch das am sorgfältigsten ausgearbeitete Werk. Wie Freytags „Bilder“ sind auch diese trefflichen Charakteristiken aus dem vielgescholtenen Feuilleton erwachsen. Nirgends verleugnen sie die pädagogische Tendenz des gemäßigt konservativen Journalisten: für die alte Kunst gegen die neue, für Bach insbesondere gegen Wagner, für eine „Hausmusik“ alten Stils gegen das Klavier.

Tendenziös ist auch seine Dichtung, von dem seltsamen, in Technik und Stil noch gut „jungdeutschen“ Roman „die Geschichte vom Eisele und Beisele“ (1848) angefangen. Er sucht nach der Volksseele, nach der echten Eigenheit des deutschen Volkes; aber nicht als Forscher, sondern als Pädagog, der diese bedrängte Seele wieder auf die richtige Bahn leiten will. Aus diesem Drang heraus entstehen in fast regelmäßigem Wechsel mit den wissenschaftlichen Werken seine Novellen („Kulturgeschichtliche Novellen“ 1856, „Geschichten aus alter Zeit“ 1863—1865, „Aus der Ecke“ 1875, „Am Feierabend“ 1880, „Lebensrätsel“ 1888) und zu ihrer Ergänzung biographische Schriften von gleichem Reiz des Vortrags („Kulturgeschichtliche Charakterköpfe“ 1891). Der Hintergrund bleibt immer die Hauptsache: der eigentümliche Zustand der Volksseele in einem bestimmten Moment soll durch reichliches Ausmalen aller Verhältnisse anschaulich und verständlich gemacht werden. Auf diese Weise erhalten auch Riehls Novellen etwas von dem experimentellen Charakter, der gerade den bedeutendsten Leistungen jener Zeit eigen ist. Er fragt sich etwa, wie das Nebeneinander von christlicher Frömmigkeit und wilder Grausamkeit in altdeutschen Zeiten zu erklären sei — und er verdeutlicht es sich an der Geschichte von König Karl und Markolf. Oder er wirft die Frage auf, wie die Nachahmung französischer Zierlichkeit an einem kleinen deutschen Hof sich ausnahm — und es entsteht „Ovid bei Hofe“. „Auf dem Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit“ spielen sich frei erfundene Geschichten ab. Frei erfunden — aber doch immer, selbst ohne Wollen des Autors, geleitet von einer erzieherischen Absicht. Diese verrät sich besonders deutlich auch in der hervorstechendsten Eigenheit seiner Technik: seiner Leidenschaft für den Chiasmus. Fortwährend tanzen im Menuettschritt die Begriffe übers Kreuz. So heißt es etwa in Riehls köstlichster Novelle,

„Vergelt's Gott“: „Hans war ein natürlicher und Veit ein künstlicher Krüppel, Veit dagegen ein natürlicher und Hans ein künstlicher Augsburger“. Aber der Chiasmus ist für Riehl mehr als eine schmückende Figur; er wird für ihn, wie für seinen Schüler Hans Hoffmann, das ordnende Prinzip der Fabel. In der besonders gerühmten Novelle „Der stumme Ratsherr“ wird dreimal betont, daß Meister Richwin den Hund zu erziehen glaubte, während dieser ihn erzog. Ebenso beruht die Handlung in „Jörg Muckenhuber“ darauf, daß „die eine ihre Schuld nicht bekennen wollte, und man hätte sie doch so gern verurteilt, den andern hätte man so gern laufen lassen, aber selbst auf der Folter gab er seine Unschuld nicht zu“. Diese Vorliebe für eine bestimmte Kunstform liegt in Riehls ganzer Art begründet. In seiner psychologischen Eigenart: er ist Eklektiker, ein Freund kunstreicher Mischungen und Ausgleichungen. Und in seiner Weltanschauung: er glaubte noch an feste dauernde Ordnungen im Menschenleben, unverrückbare Standesunterschiede, unveränderliche soziale Typen; Verfehlung entsteht für ihn fast immer dadurch, daß zwei Typen ihre festen Attribute tauschen. Der lebenskräftige Jüngling begehrt den Tod, die alte schwache Frau wehrt sich wild dagegen. Die Fürstin will Komödie spielen, der Musiker Gedanken ausdrücken, der Krieger ist auf seine weibische Schönheit stolz. Und dann kommt am Ende der Erzähler als Pädagog, tauscht übers Kreuz — und alles ist wieder gut.

Die Psychologie ist also, soweit sie den einzelnen angeht, nicht eben tief; sie bleibt im Rahmen der alten psychologischen Typen, mit denen sich die glänzendste und reichste Romanliteratur aller Zeiten, die englische und französische des 18. Jahrhunderts, behalf. Das Hauptgewicht liegt in dem, was ich die „Psychologie der Verhältnisse“ nennen will, und was Goldsmith, Fielding und Smollet so meisterlich beherrschen, daß ihr Erbe Dickens sie nirgends erreicht hat: in der Kraft dauernder Einrichtungen, die sich früher oder später gegen alles Anstürmen der Persönlichkeiten mächtig zeigen, in der Regelmäßigkeit, mit der bestimmte Wirkungen bestimmte Gegenwirkungen hervorrufen. Diese dauernden Einrichtungen, das ganze geistige Klima der wechselnden Zeiten und Örtlichkeiten, malt Riehl meisterhaft, und nur selten verrät sich der „General-Konservator der Altertümer“ — ein Amt, das der Münchener Professor der Kulturgeschichte erst 1885 erhielt — in einem liebenswürdig-

überflüssigen Anbringen von Kuriositäten. Die feierliche Requisiten-Romantik Storms aber lag ihm so fern wie die pedantische von Ebers. Es ist mehr ein behagliches Ausruhen; er streckt und dehnt sich in einem bequemen alten Sessel, wie Mörike es sich in der Reisekutsche Mozarts bequem macht. Modern ist diese Behaglichkeit freilich gar nicht; und ich leugne nicht, daß zuweilen eine gewisse anmutig-altmodische Langweiligkeit selbst in seinen besten Büchern (den „Kulturhistorischen Novellen" und den „Geschichten aus alter Zeit") herrscht. Gesunde Lektüre im besten Sinne hat aber nicht leicht ein deutscher Autor in so reichem Maße seinem Volk gegeben wie Riehl — Reuter etwa ausgenommen. Und als er (16. November 1897) 74jährig starb, empfand man es weithin, als sei ein freundlicher Wohltäter, ich möchte sagen ein überall beliebter, freundlich erzählender und liebenswürdig belehrender älterer Verwandter gestorben.

Als die späteste, aber auch die reifste Frucht der historisch-politischen Schule trat die Dichtung Conrad Ferdinand Meyers (1825—1898) ans Licht. Mit Riehl und Scheffel fast gleichaltrig, hat der zweite große Züricher doch erst gleichzeitig mit dem um ein halbes Menschenalter jüngeren Anzengruber die literarische Bühne betreten. Dafür kam seinen Werken alles zu gut, was von 1850—1870 diejenigen deutschen Dichter, die noch lernen konnten und wollten, gelernt hatten: die Verfeinerung der Technik, die Mäßigung der Tendenz, vor allem die Vertiefung der Psychologie.

Der Sohn des alten, vornehmen, reichen und malerischen Zürich war ein würdiger Vertreter seiner Vaterstadt. Gottfried Keller, der andere große Züricher, hat immer etwas Kleinbürgerliches, fast etwas Bäurisches behalten; C. F. Meyer vertritt in seiner literarischen Erscheinung das städtische Patriziat so rein wie kaum ein zweiter Autor. Reicher, saftiger, ursprünglicher floß dem Sohn des armen Drechslers die dichterische Ader; in künstlerischer Durchbildung blieb ihm der Nachkomme einer alten, in befestigtem Wohlstande dahinlebenden Familie überlegen. Sie liebten sich nicht sehr, weder als Menschen noch als Künstler; aber sie waren in beiderlei Hinsicht zu bedeutend, um sich nicht mit Hochachtung zu betrachten. Und, was merkwürdig genug ist, der strengere Künstler hat auf das größere Genie Einfluß geübt, während sich das Umgekehrte nicht beobachten läßt. Kellers letzte und beste Balladen, wie „der Narr des Herrn von Zimmern" und „der Has von

Überlingen" stehen unter der Wirkung von Meyers Balladen. Dieser aber ist allzeit streng und gerade den Weg geschritten, den seine Natur ihm vorschrieb.

Es war eine mehr als epikureische Natur; voller, erschöpfender Lebensgenuß war ihr Bedürfnis. Die ganze Fülle der reichen Welt genügte kaum dem stürmischen Bedürfnis dieser nach Freuden gierigen Seele:

Genug ist nicht genug! Gepriesen werde
Der Herbst! Kein Baum, der seiner Frucht entbehrte,
Tief beugt sich mancher allzu reich beschwerte,
Der Apfel fällt mit dumpfem Laut zur Erde.

Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!

So hat er die erste Hälfte seines Lebens im Überfluß der Genüsse dahingebracht, schwelgend im Mit- und Nachgenuß aller Schönheiten, ein durstiger, aber schweigsamer Zecher an vollbesetzter Tafel. Neben Platen, dann auch Mörike, Lenau, Freiligrath lagen romanische Dichter und Historiker auf seinem Tisch und seine Reisen führten ihn am liebsten in das Lieblingsland seiner Lehrer Vischer und Burckhardt: nach Italien. Bis der Herbst kam, und ein leichter äußerer Anstoß, die Aufforderung eines Verlegers, plötzlich die reifen Äpfel zur Erde rollen ließ. Er wußte es selbst nicht, wie in der künstlerischen Feinheit seiner Lebensfreude, die doch zuletzt zu trüber Unbehaglichkeit umgeschlagen war, der Dichter in dem Leser, der Psycholog in dem umherfahrenden Epikureer gereift war. Zögernd traten die ersten Gedichte (1864) an das Tageslicht. Dann kam das große Gewitter des Krieges von 1870. Bis dahin hatte C. F. Meyer wählerisch aus romanischer und germanischer Kultur, was ihm gefiel, sich angeeignet. Jetzt in der großen Spannung dieser Entscheidungstage schritt er für immer und mit vollem Herzen in die Reihe der deutschen Kämpfer. „Huttens letzte Tage" (1871) war die dichterische Verklärung des fahrenden Ritters, den über alle inneren Widersprüche hinweg die starke Parteinahme für eine große nationale Sache zum Helden erhebt. Der Künstler, den sein Humanismus der doch geliebten Heimat fremd macht, der Abenteurer, der sein halbes Leben verlor, stellt sich in den Dienst des Vaterlandes. Es war

Meyers Reinigung von müßig-egoistischer Beschaulichkeit. Und rasch folgten nun dem lieblichen Idyll „Engelberg" (1872) die glänzenden Gaben seiner Erzählerkunst: „Jürg Jenatsch" (1876), „Der Heilige" (1880), „Novellen" (1883: „Das Amulett", „Der Schuß von der Kanzel", „Plautus im Nonnenkloster", „Gustav Adolfs Page"); „Das Leiden eines Knaben" (1883), „Die Hochzeit des Mönchs (1884), „Die Richterin" (1885), „Die Versuchung des Pescara" (1887), „Angela Borgia" (1890); dazwischen (von 1882 an) die Sammlungen seiner Gedichte.

Eine Künstlernatur war er von Geburt an. So begierig seine Seele danach strebte, von dem „goldenen Überfluß der Welt" zu trinken, so gebieterisch forderte sein Künstlerherz harmonische Anordnung des Genusses. Reiche Fülle künstlerisch geordnet — das ward sein Kunstideal. „Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm", sagt er von Dante, den er zum Erzähler der „Hochzeit des Mönchs" machen durfte, — „aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte." Das alles gilt auch von ihm. In einer Zeit, in der aus der Wissenschaft her das für die Kunst verderbliche Prinzip der „Vollständigkeit" Künstler von solcher Stärke wie Zola zuweilen in pedantische Registratoren verwandelte, hielt er an der künstlerischen Notwendigkeit des Wählens und Vereinfachens fest. Wo selbst ein Keller zuweilen allzu behaglich die ganze Wassermasse ausschüttete, da ließ er weislich in jeder Schale des Brunnens einen Teil des Vorrats zurück.

So wählte er überall mit sicherer Hand den Moment. Nicht, wie Goethe und Schiller, den Moment, der eine typische Erscheinung in größter Reinheit zeigt — sondern den, der möglichst viel Wirklichkeit auf einmal enthält. Nicht der „symbolische Fall" der Klassiker ist für ihn der fruchtbare, sondern der, der am reichsten ist an Keimen und Möglichkeiten. Deshalb wählt er den historischen Moment reichbewegter Epochen; deshalb den psychologischen einer großen Versuchung.

Reichbewegte Epochen ziehen ihn vor allem an: die Zeit, in der das deutsche Kaisertum entstand, unter Karl dem Großen, und die, da es zugrunde ging, im Dreißigjährigen Kriege; die Renaissance, die Reformation, die Zeit des „Roi Soleil". Gewiß hat er seine Freude auch an der äußern Buntheit dieser Zeiten, und zuweilen, besonders im „Pescara", hat er dieser Kostümfreudigkeit und Möbellust in zu hohem Grade nachgegeben. Und selbst diese Aus-

stattungsfreude hat ihre tieferen Wurzeln. Er verläßt sich (wie Kalischer in einer geistreichen Studie ausführt) „auf den Rhythmus der körperlichen Existenz seiner Figur, wie der bildende Künstler"; gerade wie er auch auf „die Art der Zusammenstellung der Worte als eines akustischen Materials" achtet: überall das Bedürfnis künstlerisch geordneter Anschauung, wie sie dem Romanen eignet. Deshalb geht er auch nicht auf die Quellen zurück: die erste Formung der rohen historischen Masse durch einen Burckhardt, Hermann Grimm, Gregorovius ist ihm unentbehrlich. Aber das war doch immer nur die Hülle. Was ihn eigentlich anzog, war die innere Buntheit, der Reichtum der historischen Möglichkeiten an einem solchen Wendepunkt. „Der Stoff", hat man gesagt, „wählte ihn". Versuchungen ganzer Völker sehen wir hier vor Augen: wohin werden die Parteien Deutschlands oder Italiens im sechzehnten Jahrhundert die Nationen treiben? Gern schildert der Dichter Gewitter mit ihren blitzartigen Beleuchtungen, auf die wieder tiefes Dunkel folgt; solche Erntegewitter sind auch jene aufgeregten Epochen, in denen von einem Blitzschlag der ganze Erfolg einer langen Erntearbeit abhängt. In dieser grellen Beleuchtung sehen wir im „Jenatsch", im „Heiligen", in der „Richterin", im „Pescara" die ringenden Mächte, Hell und Dunkel, die Gestalten, die Dinge.

Solche Gewitterstimmung in der Menschenseele — das ist der Triumph seiner psychologischen Kunst. „Die Versuchung des Pescara" heißt eins seiner Bücher — keins von den allerbesten, aber ein sehr bezeichnendes. Versuchungen schildert im Grunde jede Erzählung Meyers — Versuchungen, denen in seinen älteren Werken die Helden unterliegen, während sie sie später überwinden. Starke Naturen sind all seine Helden. Allen ist die Seele übervoll von aufgehäuften Kräften, Begierden, Regungen. Sollen sie die wilden Kräfte ihrer Brust loslassen wie verderbendrohende Dämonen? sollen sie sie bändigen? Ein Augenblick entscheidet es: der der Versuchung.

Da ist ein Mann voll großer Anlagen, Jürg Jenatsch, ein reformierter Pastor, begeistert für die Sache seiner Kirche und seines Vaterlandes; wird die große Versuchung nicht alles Unkraut aufschießen lassen, das im Dunkel der Seele zwischen den Garben wuchs: Ehrgeiz, Herrschsucht, Selbstsucht? Mannigfaltige Keime birgt die Seele jenes merkwürdigen Sohnes einer Türkin und eines Eng-

länders: Thomas a Becket ist eine Natur von größter Heftigkeit des Begehrens, aber diesem Begehren ist keine bestimmte Richtung eingeboren. Wie der Dichter selbst, gibt er sich erst ganz dem Lebensgenuß hin, schwelgt in Pracht und Herrlichkeit. Seinen König warnt er selbst, ihn nicht in die Hand eines Größeren zu geben. Heinrich II. tut es dennoch. Und nun ändert diese große Prüfung den Hofmann von Grund aus: leidenschaftlich stürzt er sich nun in die Wollust der Askese, lebt ihre Süße so unersättlich durch wie einst die Freuden der Welt, und versagt sich auch den Stachel nicht, den alten Freund und Wohltäter selbst, den König, zu peinigen. So steht er vor uns, der Heilige, ein Rätsel noch immer, aber in greifbarster Realität, sicherster Existenz. Und welche psychologische Meisterschaft entwickelt der Dichter hier in Einzelszenen wie jener, wo der fein durchgebildete Kirchenfürst trotz aller Abtötung nervös zurückzuckt vor dem ordinären, grobsinnlichen Mund, den der König ihm zum Versöhnungskuß entgegenstreckt!

Aber wie die Überkraft, so ist auch die Schwäche den Verführungen ausgesetzt. Ein geistig unselbständiger, unbegabter Junge schreibt ein gefährliches Wort zu einer Zeichnung — die Unüberlegtheit eines Schulfreundes hat es ihm eingegeben. Die Unklugheit seiner Geliebten vollstreckt das Todesurteil, das der nachtragende Haß seiner Lehrer vorbereitet hat: sie kann im wichtigsten Moment der Versuchung nicht widerstehen, eine pompöse Phrase auszusprechen, die ihm die Möglichkeit des Weiterlebens verschließt. Als Märtyrer der Dummheit stirbt der arme Sohn des Marschalls von Bouflers in Meyers Meisternovelle, der Tragödie der Dummheit: „Das Leiden eines Knaben".

Hier allein ist C. F. Meyer auf modernen Wegen gewandelt. Die Tragik der Unbedeutenden, der Armen im Geiste ist ein Lieblingsthema neuerer Autoren auf der weiten Linie von Flaubert bis zu Bret Harte, von Dostojewski bis zu dem Holländer Maartens. Sie zu betonen, entspricht der demokratischen Tendenz unserer Zeit, die selbst in der poetischen Stoffwahl die überragenden Gipfel gern vermeidet. Meyer war sonst unmodern, antimodern; er stand der Kunstlehre und Übung unserer Klassiker näher als seine Zeitgenossen, Freytag, Riehl, Scheffel. Wohl malt er das Milieu gern ausführlich; aber weder die antiquarische Freude jener Meister noch das psychologische Interesse der Neusten bestimmte ihn dabei; ihn zwang die Lust am Beschauen zu breiter Sachschilderung. Sein oft

gar zu sorgfältiges Feilen an Satz und Wort, sein rundes Abschließen mit einem nachtönenden Akkord, seine Stoffwahl sogar — das lag alles von modernen Gewohnheiten weit ab. Seine Epik meidet die Gegenwart, die ihm noch nicht genügend durchgearbeitet, noch nicht ausreichend künstlerisch verarbeitet scheinen mochte. Er war ein Sammler, der merkwürdige Ereignisse, interessante Momente, prächtige Erscheinungen in künstlerisch dauernde Form bannte — mehr um sich selbst so recht ihres geistigen Besitzes zu erfreuen als um der Zuhörer willen. Erzählen war ihm eine Form der Aneignung, des Genusses; jegliche Tendenz lag ihm fern.

Fast ganz dasselbe gilt von seinen Gedichten, die man über den Romanen und Novellen zu oft vergißt. Ganz fehlt es hier freilich nicht an Tendenz; der deutsche Protestant spricht in den Gedichten auf Luther, auf die päpstlichen Schweizer sein Bekenntnis, und auch Balladen wie die „Spanischen Brüder", „die Füße im Feuer", „Miltons Rache", „der Daxelhofen" verleugnen ihn nicht. Aber nicht hier liegt die Hauptbedeutung der Sammlung, sondern in den Gedichten, die seinen Novellen innig verwandt sind. Zwei Gruppen heben sich da heraus; symbolische Selbstbekenntnisse und Balladen von eigentümlicher Haltung. Conrad Ferdinand Meyer war keine Beichtnatur; autobiographische Geständnisse abzulegen, wie Gottfried Keller in seinem unvergleichlichen „Grünen Heinrich", wäre ihm unmöglich gewesen. Aber die Wollust, den eigenen Schmerz dichterisch verklärt noch einmal durchzuleben, in edler Form ihn zu verewigen, konnte dieser Virtuos des künstlerischen Genusses sich nicht versagen. Zarte, stille Momentbilder wie „Eingelegte Ruder", „Der Blutstropfen" erzählen ein Stück Lebensgeschichte, über das Persönlich-Anekdotische hinausgehoben zu symbolischer Bedeutung. Und ebenso heben Balladen wie „Die gezeichnete Stirne" oder „Das Auge des Blinden" ein Stückchen Weltgeschichte in die helle Beleuchtung ewiger Erscheinungen. König Enzios Kerkergenossin erlebt an sich den verführerischen Zauber, den ein hoher Märtyrer auf ein edles Frauenherz ausübt, ein Thema, das „Die Ketzerin" variiert; und der blinde Bettler, der an dem vergifteten Don Juan d'Austria noch immer die zerstörte Jugendschönheit bewundert, malt symbolisch den ewigen Glanz, der in den Augen der armen Nachwelt die strahlenden Figuren der Vorzeit umkleidet. In eine Zeit, in der

die deutsche Ballade, von Uhland zu Schwab, von Schwab zu Simrock, von Simrock zu Martin Greif und Felix Dahn herabsinkend, oft nur leere Bänkelsängerei geworden war, trug dieser große Künstler wieder die Erkenntnis, daß die Ballade mehr sein müsse, als eine versifizierte Anekdote, daß nur die Intensität des dichterischen Miterlebens sie zum Kunstwerk forme. So ist er zum Regenerator der deutschen Ballade geworden, neben Fontane, der sie an dem Quickborn der altenglischen Volksballade verjüngte. Wie die Kunstepik neben der Volksepik, stehen beider Balladen nebeneinander. Fontanes Lieder sind kräftiger, wirksamer; aber als Zeugnisse einer merkwürdigen Individualität, wie sie dieser nur in Prosa vollsaftig abzulegen verstand, stehen die des Schweizers höher.

Populär wird Conrad Ferdinand Meyer nie werden. Er war ein eigenwilliger Aristokrat in der exklusiven Stoffwahl wie in der überfeinen Formgebung. „Brokat" nannte Gottfried Keller die Arbeiten seines Nebenbuhlers; aber im Brokatkleid kommt man nicht so weit im Land herum wie im grauen Jagdrock. Dem Dichter hat die Volkstümlichkeit, die so ganz ausblieb, schwerlich je ein Ziel der Sehnsucht gebildet. Wie er, fast ohne es zu wissen, in die Literatur kam, so hat er weiter gedichtet aus der Notwendigkeit seiner Natur heraus. Sich selbst treu, hat er der Versuchung widerstanden, dem Geschmack der Zeit zu schmeicheln. Vieles wird vorübergehen, was dieser Zeit gefällt; die reine Kunst des vornehmen Künstlers wird bestehen wie die Kunstwerke Benvenuto Cellinis, der ein leidenschaftlicher Lebensfreund und ein unermüdlicher Meister der vollendenden Arbeit war, wie der Dichter des „Heiligen" und des „Leidens eines Knaben".

Ein rascherer Erfolg, eine unendlich größere Popularität, schwerlich aber ein so dauernder Ruhm war dem letzten Dichter der politisch-historischen Gruppe bestimmt: Josef Viktor Scheffel (1826—1886); freilich einem Nachkömmling, der das Schwert wider die eigene Mutter gerichtet hat. Über wenige neuere Poeten gehen die Urteile so weit auseinander wie über Scheffel. Ein geistreicher Kritiker, Wilhelm Bölsche, nennt ihn Heines größten Schüler; andere bedeutende Richter wollen von der ganzen „Bummelpoesie" nichts wissen. Seinem Kultus ist ein eigener „Scheffelbund" geweiht; Scheffel-Reliquien werden andachtsvoll gesammelt, Scheffel-Kalender erscheinen jährlich neben solchen, die Shakespeares, Goethes, Schillers, Heines Namen tragen, und kein Dichter unserer

Zeit ist in so vielen Denkmälern, Denksteinen, Denktafeln verherrlicht. Wenn aber die „Jüngsten" Typen des abgetanen Dichtertums suchen, so nennen sie neben Geibel und Bodenstedt am liebsten Scheffel.

Daß nicht alles mit ihm „in Ordnung ist", zeigt sein Leben. Ein liebenswürdiger Jüngling von überströmender Heiterkeit — und ein verbitterter, vergrämter Mann; große Anläufe, große Erfolge — dann völliges Stagnieren; nach erstaunlicher Produktion nur noch Fragmente oder Kleinigkeiten. Auf die acht Jahre vom „Trompeter von Säkkingen" (1854) bis zum „Ekkehard" (1862) drängt sich fast seine ganze poetische Arbeit zusammen; denn die Daten des Erscheinens führen irre. Aber auch der „Ekkehard" war schon 1854 fertig; die „Reisebilder" (gesammelt erst 1887 veröffentlicht) erstrecken sich bis auf den matten Nachläufer „Skizzen aus dem Elsaß" (1872) über die Jahre 1851—1859, die „Episteln" (1892) über die von 1850—1855. Nach einer Vorbereitung von drei Jahren (1851—1853) eine eigentlich literarische Produktion von sechs Jahren (1854—1859) — das ist das Ergebnis von sechzig Jahren, die durch ernstere Krankheit nur vorübergehend, durch drückende Berufsgeschäfte, Nahrungssorgen, große Reisen oder Unternehmnngen oder den Dienst irgend einer fremden Sache niemals in Anspruch genommen wurden, und deren gelehrte Arbeiten auch nur eine wichtigere Schrift („Waltharius", gemeinsam mit Alfred Holder 1874) gezeitigt haben!

Die Schuld oder das Verhängnis lag in Scheffels eigener Natur: in seiner Nervosität, die Geselligkeit bald brauchte, bald abstieß (wie die Gutzkows und die Leutholds), in seiner Anlage zur Melancholie: „Es steckt so viel melancholische, brütende, die Einsamkeit als notwendige Lebensbedingung aufsuchende Natur in mir, daß mich alle engeren Beziehungen zu Staat und Gesellschaft in Verlegenheit — in eine falsche Position — setzen", schrieb Scheffel selbst, freilich als er schon jenseits des Berges war (1863). Hier muß man an das große Wort Schopenhauers erinnern: „Weder unser Tun, noch unser Lebenslauf ist unser Werk; wohl aber das, was keiner dafür hält: unser Wesen und Dasein. Denn auf Grundlage dieses und der in strenger Kausalverknüpfung eintretenden Umstände und äußeren Begebenheiten geht unser Tun und Lebenslauf mit vollkommener Notwendigkeit vor sich." Wo sind denn die schlimmen Dinge, die Scheffel so sehr im Wege ge-

wesen wären? Der Sohn einer geistreichen Mutter und eines nicht bedeutenden, aber tüchtigen Vaters, wurde er (26. Februar 1826) in Karlsruhe geboren, einem Ort, der reizende Natur mit städtischer Kultur glücklich vereinigt. Er wuchs in günstigen Verhältnissen auf, eine geistesverwandte Schwester ihm in inniger Liebe zur Seite; er studierte nach Herzenslust in Heidelberg, München und Berlin (1843—1847) neben der ihm nicht allzu lieben Jurisprudenz all die schönen Dinge, die die Poeten seiner Generation in das Corpus iuris einzulegen pflegten, und er hatte das Glück, noch als munterer Fuchs in eine höchst angeregte Gesellschaft zu geraten, den „Engeren", eine 1841 „aus der freien Genossenschaft eines Stammtisches" hervorgegangene Kneip- und Disputiergesellschaft, deren Haupt Ludwig Häusser, der geistvolle Historiker und wirkungsvoll tätige Patriot, war. Von hier hat er Freunde fürs ganze Leben mitgenommen — freilich auch die Erinnerung an eine verwöhnend unbedingte Anerkennung. Als die Revolution das Stilleben unterbrach, gehörte er zu den Glücklichen und Vielbeneideten, die „mitwirken" durften: er begleitete den liberalen Preußenfreund Welcker auf seiner diplomatischen Reise nach Skandinavien. Er war aber selbst nie so in den politischen Ideen aufgegangen, daß der Zusammenbruch auf ihn so wie auf leidenschaftlichere Naturen hätte wirken können; er nahm es kühler, fast wie Dingelstedt, und meinte später, daß „das Anschauen und zum Teil das Selbsterleben der vielen schiefen und konfusen Verhältnisse, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist", seiner Poesie die ironische Färbung geliehen habe. Ebenso wenig fühlte er sich von dem „Schreiberhandwerk" bedrückt und übte es als Rechtspraktikant in dem reizend gelegenen Säkkingen (1850—1851) unter günstigsten Umständen aus, traf angeregte Bekanntschaften, interessierte sich für die merkwürdigen Typen der „Hauensteiner", schrieb lustige Reisebriefe und dichtete. Dann folgt das große Hauptstück jedes rechten deutschen Poetenlebens: die italienische Reise (1852); er schwelgte im Künstlerleben, entdeckte zwar, daß er zum Maler nicht tauge, gleichzeitig aber auch, daß er zum Schriftsteller geboren sei. Am 20. April trifft der blonde, kräftige Siebenundzwanziger „mit der Brille vor den gelassen lächelnden Augen" in Capri, das er zur deutschen Kolonie gemacht hat, mit Paul Heyse zusammen, und „froh wie die jungen Götter" fuhren die beiden miteinander. Freilich folgt, wie bei Goethe, eine Zeit des Heimwehs nach Italien,

durch Augenleiden verbittert; er gibt die juristische Laufbahn auf, will germanistischer Professor werden und fürchtet doch, „im deutschen Lande lebendig zur Mumie zu werden". Aber schon hatte er (April 1853) den „Trompeter" auf Capri beendet; es folgte rasch, in seinem lieben Altheidelberg, der „Ekkehard". Und von nun ein jäher, plötzlicher Absturz. Wie seinem Helden wird ihm Einsamkeit in stärkender Luft not, und an dem Waldkirchli, 4000 Fuß über dem Meere auf dem Hohen Säntis, hält er die erste Kur. Dann bringt er (bis Feb. 1855) die Anmerkungen zum „Ekkehard" fertig — aber schon schreibt er, er habe sich an dem Roman schier zu schanden gearbeitet. Am 4. Juni 1855 reist er wieder nach Italien und zwar mit keinem Geringeren als dem Maler Anselm Feuerbach, der wie er Maler und Schriftsteller zugleich war, wie er den Hafis und die freie Kunst verehrte. Aber hier überanstrengen sich beide. Feuerbach bricht vor der Staffelei zusammen, „Scheffel war zum Schatten geworden und konnte nicht mehr arbeiten". Unzweifelhaft war dies krankhafte Überarbeiten in der Julihitze von Venedig selbst schon ein Symptom der Nervosität. Von jetzt ab hat Scheffel kein größeres Werk mehr vollendet, mit so viel Plänen zu romanhaften Darstellungen des Tizian, Heinrichs von Ofterdingen und anderer er sich auch trug. Er wurde schwer krank und litt von da ab an Anfällen von Trübsinn. Die günstige Aufnahme des Romans tröstet ihn nicht; als einen Akt der „Desperation" sah er selbst die Reise nach Südfrankreich an. Viel fehlte nicht, er wäre so zerstört heimgekehrt wie einst Hölderlin. Angesichts der Großen Karthause fragt er sich, ob die Mönche so unrecht hätten: „in silentio et spe erit fortitudo vestra" — hatte er selbst doch schon in den „Trompeter" wie in den „Ekkehard" Helden des Schweigens und das Lob der Stille verflochten. In München, wohin ihn (1856) nur die Einladung eines Freundes, nicht eine Berufung des Königs gezogen hatte, hält der Gast des Künstlerhofes es nur kurz aus: seine geliebte Schwester, die ihm das Haus führte, starb. Von da ab ist er „der Fremdling, der Unbehauste". Kurze Zeit weilt er als Bibliothekar (1858—1859) in Donaueschingen, kaum länger in Eisenach, wo ihn die Gunst des Großherzogs und der durch Schwinds Fresken ihm eingegebene Plan des Wartburgromans nicht fesseln konnten; die Franzosenfurcht in Süddeutschland nimmt er (1859) wohl mehr zum Vorwand, um in das Vaterhaus zu flüchten. Hier hat er einen ge-

lähmten und geistig zurückgebliebenen Bruder zu pflegen; aber plötzlich (November 1860) bricht bei ihm Verfolgungswahn aus, er will in ein Kloster der Provence, er wird schwer krank in Liestal in der Schweiz aufgefunden. Nach der Heilung bringen ihm taktlose Zeitungsnachrichten neue Aufregung. „Ein Tassoschicksal", schrieb die Mutter; in der Tat: auch hier lag das Verhängnis mehr in dem kranken Wesen des Dichters als in den Umständen. Er taugte nicht mehr für die Welt. Der kurze Traum eines Eheglücks führte zu rascher Trennung. Dann (seit 1872) in Radolfszell am Bodensee eine weltfremde, leicht verbauernde Existenz, zwischen die Erziehung des Sohnes und ärgerliche Prozesse geteilt. Die allgemeine Feier seines 50. Geburtstages machte ihn weniger froh über die Anerkennung als verstimmt über die Last der Antworten. Er war Deutschlands gelesenster Autor geworden; bis zu seinem Tode hatte der „Ekkehard" etwa 90, „Gaudeamus" etwa 50, der „Trompeter" etwa 140 Ausgaben und Auflagen erlebt; man berechnete für seine sämtlichen Werke (eine Gesamtausgabe ist erst jetzt erschienen) 500 000 Exemplare: „auf je 100 Deutsche entfällt ein Band Scheffel". Seitdem hat der Absatz der Hauptwerke wohl abgenommen; aber gegenwärtig sollen „Trompeter" und „Ekkehard" allein es doch schon auf jene halbe Million gebracht haben. Aber vergebens sucht man nach einem Wort der Freude über so viel Wirkung, der Dankbarkeit, wie Geibel und Freiligrath sie ihrem Volke ausgesprochen haben. Verdrossen und verärgert, nicht in tragischer Größe wie Otto Ludwig, nicht einmal von den düstern Fittichen eines melancholischen Geschickes überschattet wie Hölderlin und Lenau, ist er bald nach seinem 60. Geburtstage, den sein altes Heidelberg noch mit einer Beleuchtung der Schloßruine feierte (9. April 1886), gestorben. Das Festlied zum Jubiläum unserer ältesten, schönsten und volkstümlichsten Hochschule war seit langer Zeit die erste rechte Dichtergabe des einst so Verschwenderischen gewesen und blieb die letzte; die Feier selbst hat er nicht mehr erlebt.

Tragik, wir wiederholen es, finden wir hier nur eben im Wesen des Mannes selbst, in seiner Nervosität, der die Gestalten der späteren Pläne in immer neuer Umformung zerrannen, aber auch und vor allem in jener Unfähigkeit, sich ganz hinzugeben. So wenig wie bei Keller eine herzerwärmende Lebensfreundschaft trotz vielen anwärmenden Künstlerbrüderschaften; in dem Verhältnis zur Kritik der nämliche krittliche verdrießlich-humorlose Ton wie

etwa bei Hamerling; selbst in politischen Dingen, so schöne Verse er auch darüber (und gewiß aus vollem Herzen) geschrieben hat, oft und zumal in den „Briefen an Schweizer Freunde", die Frey (1898) herausgegeben hat, eine kleinlich gereizte Art, die Weltfragen lediglich vom Standpunkt der persönlichen Bequemlichkeit gelöst sehen mochte. Immerfort ein ärgerliches „Laßt mich doch in Ruhe! Laßt mich doch in Ruhe, Freunde, Ruhm, Vaterland, Aufgaben; laßt mich in Ruhe!" Und wieder in dieser Ruhe eine nagende Unrast, ein Bedürfnis, sich zu schaffen zu machen, eine Unbehaglichkeit, die mit der rastlosen Strebsamkeit etwa eines Hebbel oder Ludwig nichts, aber auch gar nichts gemein hat.

Und woher dies alles? Ich glaube: weil Scheffel sein „Ideal" zu gut erreichte. Hätte er, wie Gottfried Keller, statt der romantischen Ungebundenheit, statt des freien Lebens in schöner Umgebung den solchen weichen Naturen so heilsamen Zwang zur Arbeit kennen gelernt — wir hätten mehr von ihm, er mehr vom Leben gehabt. Nicht grundlos schreibt er einmal an den Vogt der Wartburg: in Zukunft möchte er gebunden werden. Aber daß er jeder Nähe eines Zwangs furchtsam auswich, lag eben selbst wieder in seiner problematischen Natur.

Wir müssen nun bekennen, daß wir den beiden Hauptwerken Scheffels nur einen vorübergehenden Wert zuzugestehen vermögen, dauernden aber den Produktionen, über die es jetzt Mode ist die Achseln zu zucken: den Gedichten und vor allem der „Bummelpoesie".

Der „Trompeter von Säkkingen" (1854) gehört zu den Büchern, die die Popularität bei uns unpopulär gemacht haben. Schon die Illustrationen Anton von Werners sind nicht nach jedermanns Geschmack; aber nun ward der „Trompeter" auch noch komponiert, und alle Welt sang „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" — vielleicht das schwächste, jedenfalls das einzige ganz triviale Gedicht in dem ganzen Werk! Darüber vergaßen neuere Kritiker allmählich, was die älteren überschätzt hatten, überhaupt zu beachten. Der „Trompeter" ist seiner Anlage nach sehr wenig originell: der alte Schloßherr und sein reizendes Töchterlein, der Künstler als Bewerber, Kampf und Pflege im Schloß, Fahrt nach Italien und neue Begegnung, eingelegte Lieder — all das gehört zum alten Bestand der Romantik, und fast alle Hauptzüge finden sich in Wilhelm Hauffs „Lichtenstein". Wilhelm Hauff hat (nach Prölß) auch wirklich auf den jungen Dichter eingewirkt, neben ihm

besonders der heimatliche Hebel und Daumers „Hafis“; ferner aber die in die Vorgeschichte der Eltern Scheffels reichenden Berichte von Säkkingen und den romantischen Zeiten des feudalen Mittelalters. Auf die Form hat vor allem Heines „Atta Troll“ Einfluß geübt, auf die Ausführung die herkömmliche Technik des „romantischen Epos“ mit seinen autobiographischen Momenten (wie in Werners Bericht über sein Rechtsstudium). Die Lieder erheben sich nicht allzu hoch über den Durchschnitt der damaligen Lyrik, wenigstens die der Liebenden, während die tiefere Reflexionsdichtung des Katers und des stillen Mannes ein wenig aus dem Stil des Ganzen herausfällt. Die üblichen Typen: der milde Kirchenfürst, der verfehlte Künstler als Folie des rechten, die gute alte Dame sind anspruchslos und anmutig hingezeichnet, und die Hauskapelle oder die mit ein paar Strichen hingeworfenen Figuren aus der Prozession in St. Peter übertreffen sogar das Übliche.

Vor allem aber: Scheffel war der geborene Erzähler für engere Kreise. Wie ihn Anton von Werner gezeichnet hat: mit lebhafter Bewegung der rechten Hand aus dem von der linken vor die Augen gehaltenen Buch vorlesend, so müssen wir ihn uns immer denken. So erwuchs er in den archaistischen Spielereien des „Engeren“, deren von Häusser eingeführte Art er für seine Episteln immer geliebt hat, zum Dichter. Daher diese unglaublich bequeme Verstechnik, deren Lässigkeit Mauthner köstlich mit seinem neuen Anfangsvers parodiert hat:

'ktober war's und gutes Weinjahr —

die sich aber ebenso zwanglos in die ernsteste Stimmung hineinzufinden weiß wie in die heiterste. Viel mehr als Jordan ist Scheffel auf das Vorlesen angelegt. Man fühlt sich bei ihm zu Hause; man ist der Gast eines liebenswürdigen Erzählers, der uns anspruchslos vorträgt, was er von dem Trompeter und seinen Schicksalen weiß, ohne allzu viel Objektivität oder sonstige Kunststrenge; er macht sich's bequem, und wir fühlen uns behaglich. Diese Empfindung der Leichtigkeit war etwas wert in einer Zeit, da noch immer „Titänchen“ sich an allzu schweren Aufgaben zu verheben fortfuhren; aber freilich kam sie auch bedenklich dem Zeitgeschmack, dem Erholungsbedürfnis der müde gehetzten Zeitgenossen entgegen. Wie der sehr ernste Kampf der Hauensteiner zum fast harmlosen Rummel umgedichtet wird, das hat fast symbolische Bedeutung: die Zeit wollte eben Leichtes, wollte Lebensfreude, Mirza

Schaffy; der Ernst durfte nur den Katern und den Höhlenmenschen zum wirksamen Kontrast beigelegt werden.

War hier Scheffels Erfolg sowohl in seiner Virtuosität wie auch in der Schwäche der Zeit begründet, so gereicht ein anderer Punkt ihm ausschließlich zur Ehre. Nach all den blitzblauen oder kohlschwarzen oder einfach grauen Epen war dies endlich eins, das Farbe hatte, Lokalfarbe. Wie man von Heine sagen kann, er habe eigentlich immer Reisebilder gedichtet, so sind Scheffels Schriften eigentlich alle Reiseepisteln. Wer die „Reisebilder" und die „Episteln" liest, der wird rasch erkennen, wo vorzugsweise Scheffels Stärke lag. Auch er gehört zu den Landschaftszeichnern, die aus der jungdeutschen Reisewut allmählich hervorgewachsen waren; Ludwig Steub (1812—1888), Ferdinand Gregorovius (1821—1891), Moritz Hartmann (1821—1872), endlich als Nachzügler Heinrich Noë (1835—1897). Wie Gregorovius hat auch Scheffel das Bedürfnis, aus der ganz individuell erfaßten Landschaft Gestalten emporsteigen zu lassen — aber nicht sowohl historische Individuen, als vielmehr historisch-ethnologische Typen. So bildet sich ihm ein mit großer Bestimmtheit erfaßter Hintergrund: die Zustände in diesen katholischen Stiften unter den Nachwehen des großen Kriegs oder in dem Rom Innocenz' XI. (mit Salvator Rosa und Bernini als charakteristischen Exponenten — neben Carlo Dolce) sind ihm so deutlich wie Riehl die in den kleinen deutschen Fürstentümern, und daraus erwächst ihm die Haltung der Figuren, die Entwickelung der Fabel. Poetischer als bei Riehl wird die Behandlung aber nicht durch die Versform, sondern durch die poetische Einfühlung in die Landschaft. Mag die Beseelung der Flüsse von Hebel eingegeben sein — die Verkörperung der Waldeinsamkeit in dem stillen Mann bleibt eine glückliche Idee.

Mit „Ekkehard" (1855) steht es ähnlich. Als historischer Roman kann er weder mit denen von Wilibald Alexis noch mit den älteren Bänden der „Ahnen" auf eine Stufe gestellt werden, so weit er auch Dahn und Ebers hinter sich läßt. Alle historischen Einzelheiten, besonders auch die mit störender Häufung angebrachten aus Scheffels Studium des alten deutschen Rechts, können den ungeheuren Anachronismus der Hauptfigur nicht erträglich machen. Auch Frau Hadwig hat gefährlich viel von der zerrissenen Dame der jungdeutschen Emanzipationsromane. Mit welcher Fülle individueller Typen entwickelt sich dagegen das schwäbische Klosterleben,

oder der Hunnenzug! Aus solchen Gesamtbildern die Einzelheiten herauszubilden, wie ein Archäolog aus einem halb verwitterten Relief die Linien einzeln herausliest, das ist Scheffels besondere Stärke. Und statt nun mit pedantischer Angst sich an die Vorlage zu halten, entschuldigt der Verfasser mit heiterer Selbstironie alle Sünden wider die historische Treue durch die Beizeichnung einiger ganz frei ausgeführter humoristischer Gestalten: Gunzo, Spazzo, und die lieblichen Figuren Audifax und Hadumoth, die, wie die alte Hexe Romeras, fast symbolische Produkte dieser Natur und dieser Verhältnisse scheinen. Die Sprache schwankt zwischen absichtlich schwerfälligen Archaismen und ganz moderner Dreinsprache des modernen Erzählers; aber auch das gibt dem Buch jenen Charakter des behaglich ungezwungenen Vortrags, der gemütlich wohltut, auch wo man ästhetische Bedenken hat. Als Gesamtbild bleibt der Ekkehard deshalb wertvoll, wenn auch der Held und sein Weltschmerz die innere Wahrheit der Jordanischen Nibelungen nicht allzu weit übertreffen.

Wie mittelalterlicher Weltschmerz ausgesehen haben mag, schildern drei kleine Einzelstudien. Das Thema zog ihn an — er flüchtete eben mit seiner eigenen Melancholie in zeitliche Ferne, wie er sie auf die Höhe der Berge trug. „Hugideo" (1884) versetzt einen unglücklichen Liebhaber von heut, der die Marmorbüste seiner geliebten Römerin mit sich herumschleppt, in die summarisch aber glücklich geschilderte wogende Brandung, die die Völkerwanderung an eine einsame Rheinklippe schleudert. „Juniperus" (1868), eigentlich als Episode für den großen Wartburgroman bestimmt, führt die Bewerbung zweier Jünglinge um eine Maid, Enttäuschung, Kampf und Sühne vor; die Jungfrau Rothraut ist leider wieder eine moderne Kokette, aber die „blöde Jugendeselei" des Helden und der Narrenkampf sind meisterlich. Endlich die „Bergpsalmen" (1860 geschrieben, 1870 erschienen) sind dem Bischof Sanct Wolfgang von Regensburg in den Mund gelegt, der sich von Mühe und Kampf seiner weltlichen Fürstenstellung in die Einsamkeit des Wolfgangsees flüchtete. Auch hier ist das historische Kolorit nicht eben ängstlich festgehalten, desto treuer aber das landschaftliche; in freien Rhythmen von großer Beweglichkeit weiß Scheffel die Empfindungen wiederzugeben, die Sturm und Sonnenschein, Ausfahrt und Heimkehr in dem vornehmen Siedler erwecken. Wie im Sonnenschein „der See erblüht", das hätte freilich vor neunhundert Jahren

kein Dichter so schildern, ja kein Beobachter so sehen können; man empfindet hier so recht deutlich, wie unsere Sinne sich geschärft haben. Die berühmten „scharfen Sinne der Naturvölker" bemerken nur ein paar Dinge, auf die zu achten ihr ganzes Leben sie lehrt; wüßten sie, was wir alles auf der Oberfläche des Wassers, im Spiel der Sonnenstrahlen, im Schnee und Staub sehen, sie würden uns für Zauberer halten.

Wie die „Bergpsalmen", die in ein paar Gedichten die Geschichte eines Einsiedlers geben, führt auch „Frau Aventiure" (1863) von der Erzählung zur Lyrik über. Es ist eine Sammlung von Liedern, die in dem großen Wartburgroman den einzelnen Sängern in den Mund gelegt werden sollten. Man kann kaum behaupten, daß sich Scheffel mit der Individualisierung große Mühe gegeben hätte: ein paar Zitate und ein paar typische Züge genügen ihm, um Wolfram und Ofterdingen zu charakterisieren. Vortrefflich ist dagegen der Ton der fahrenden Leute getroffen; fühlte doch Scheffel selbst sich als ein solcher, „ohne Ruhe, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite", dem fahrenden Spielmann Jung-Werner nah verwandt. — Durch ihren düstern Ton heben sich ein paar maskierte Bekenntnisse ab: die politischen Klagelieder des Byzantiners Anastasios, der Groll verschmähter Liebe in den Gedichten des Magnus aus dem finstern Grunde. Im einzelnen enthalten die Gedichte viele Schönheiten und sind fast durchweg melodisch sehr reizvoll (obwohl keineswegs im alten Stil; die „Ausreise" Wolframs z. B. ist in jedem Takt modern, noch mehr der berühmte „Heini von Steier"). Aber dieser Scheffelisch-minnesingerische Kompromiß-Stil hat auf die Dauer etwas unerträglich Schwankendes, fast Unwahres; gerade von hier ist das Unheil unechtester „Butzenscheibenpoesie" zumeist ausgegangen.

Unheil hat auch „Gaudeamus" (1867) angestiftet. Dennoch halten wir diese Sammlung burschikoser Lieder für Scheffels bedeutendste, für seine einzige dauernde Tat.

Das deutsche Trinklied gehörte seit den Anakreontikern zum unentbehrlichen Bestand jedes Liederbuches; und in die Tradition des für eine heitere Tafel gedichteten Kneipliedes trat Scheffel schon ein, als er nur für den „Engeren", für den Heidelberger Freundeskreis dichtete. Nun hat aber das deutsche Trinklied gerade in seinen Blütezeiten allemal einen leise parodistischen Charakter getragen. Das Volkslied parodiert den Minneton: „Der liebste Buhle,

den ich han, der ist mit Reifen bunden". Schiller beginnt sein „Punschlied" im pompösen Ton des philosophischen Lehrgedichtes:

Vier Elemente
Innig gesellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt.

Scheffel, durch und durch ironisch, ja mehr als das: durchaus skeptisch angelegt, gibt der Kneipdichtung dies Element wieder, ohne das wenigstens eine ausgedehntere Pflege des Trinkliedes nur zu leicht einen unwahren, gezwungenen Charakter annimmt. Er läßt sich durch immer neue Anlässe immer neu zu dem stehenden Refrain „Ergo bibamus" begeistern. Seine Kneiplieder sind ein großes Gelegenheitsgedicht. Der Wissensdünkel besonders jener Zeit ironisiert sich in ihnen. Da haben wir alles: Naturwissenschaft, Kulturgeschichte, historischen Roman und Lokaldichtung. Wie Scheffels unruhiger Geist das alles trieb, alles ohne Befriedigung, so setzt er es hier in Verse, um jedesmal mit seinem Gaudeamus! zu schließen. So betrachtet gewinnt die Sammlung als Ganzes wirklich ein aristophanisches Ansehen. Die Geologie, diese unbehagliche Wissenschaft, die immer gleich mit Jahrhunderttausenden bombardiert, hatte schon Kobell — den Scheffel auch zitiert — und Sallet zu parodistischen Trinkliedern gereizt; nun aber erfahren wir, daß trotz all der ungeheueren Zeiträume es zu den Zeiten der Ichthyosauri „tout comme chez nous" herging. Das ist der Grundton: die Unveränderlichkeit des Menschengeschlechtes:

Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.

Und noch ein anderes Faustzitat drängt sich auf: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln." Nur die Historiker, meinte man, hätten mit den Naturforschern Schritt gehalten. Geologie! Paläontologie! („Der Granit", „Der Ichthyosaurus"), Urgeschichte! („Der Pfahlmann"), Astronomie! („Der Komet"), Chemie! („Asphalt") und Ackerbauchemie! („Guano") — wie stolz sahen sie auf die „schwankenden Resultate der Geisteswissenschaften" herab! Nur die Geschichtsforschung galt als exakt. Die historische Rechtsschule lehrte, wie die Rechtsbegriffe entstanden — „Pumpus von Perusia" gibt eine abweichende Hypothese über

den Ursprung des Darlehns. Auf Niebuhrs Forschungen gestützt hatte Macaulay (1842) seine „Lays of ancient Rome“ gedichtet: historische Balladen, die veranschaulichen sollten, wie die ältesten Geschichtsquellen eigentlich aussahen, — Scheffel schrieb dagegen im Ton von Schulze-Delitzsch' „Hussiten vor Naumburg“ sein lustiges Studentenlied „Als die Römer frech geworden“. „Jonas“ („Im Schwarzen Walfisch“) illustriert die philologisch-ethnologische Bibelexegese. Direkte Parodie ist freilich gerade bei diesen Gedichten selten anzunehmen, während sie bei anderen maßgebend war: die „Letzte Hose“ parodiert das irische Volkslied von der „Letzten Rose“; bekannte viel zitierte Wendungen aus Herder oder Heine werden scherzhaft verwandt. Aber diese Einzelanspielungen treten doch weit zurück hinter jenem Charakter einer allgemeinen Ironisierung der Wissenschaft, die (wie Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“ sich gleich spöttisch ausdrückt) „wie gewöhnlich den bisher denkbar höchsten Stand soeben erstiegen hatte“. Und von diesem Standpunkt aus wollen auch die „historischen Romane“ und „historischen Novellen“ in „Gaudeamus“ betrachtet sein: das übermütige Lied „Am Grenzwall“ bildet gewissermaßen ein Satyrspiel zu der (späteren) Tragödie „Hugideo“, die Mönchslieder („Des Klosterkellermeisters Sommermorgenklaggesang“, „Die Maulbronner Fuge“) ergänzen den „Ekkehard“ und das Musikantenstücklein „Die Schweden in Rippoldsau“ den „Trompeter von Säkkingen“. Gerade die diskrete Mischung von Ernst und Scherz gibt den besten Dichtungen Scheffels ihren eigenen Reiz. Und so ist der „Rodenstein“ gewissermaßen eine Verkörperung dieser Skepsis. Wie die Reiseepisteln und die in „Gaudeamus“ hübsch vertretenen Reisegedichte Erlebnis und Dichtung mischen, so wird hier aus den Ruinen der Burg Rodenstein, die er 1857 besuchte, und den Sagen von dort umgehenden Gespenstern und höllischem Spuk ein ganzer Roman aufgebaut: der des trinkenden Heros. So ward der Burgherr, der über Pfarrerzorn und Philisterschwächlichkeit siegt, ein verkörperter Protest gegen die Kopfhängerei. Und Perkeo lehrt die Weisheit derer, die die überkluge Philisterwelt Narren schilt, und das frische Wanderlied („Wohlauf, die Luft geht frisch und rein“) zieht ein zweifelhaft Gesicht zu der frommen Weltflucht des Einsiedlers (wobei wir wieder an Klosterszenen aus dem „Ekkehard“ denken). Und so tönt das Ganze zu einer durchgebildeten „feuchten Fuge“ zusammen, und wer sich dagegen empört, sollte Jean Pauls Wort

nicht vergessen: „Es kommt alles darauf an, daß man Spaß verstehe, das heißt Ernst."

Auch im einzelnen sind diese Gedichte vielfach kleine Meisterwerke. An dem kunstvollen Aufbau etwa des „Schwarzen Walfisches" könnten die meisten Balladenlärmer lernen. Heines groteske Reime werden glücklich nachgeahmt.

O Quintili, armer Feldherr —
Dachtest du, daß so die Welt wär'?

In der Veranschaulichung von Spuk und Unmöglichkeiten, in der Beseelung von Fossilien und Urkunden entwickelt Scheffel eine wirkliche Genialität, und ein Vers wie dieser:

Hemdärmelig ein Geist steht am Maste —

in dem überhaupt durchweg glänzenden „Enderle von Ketsch" sollte von Rechts wegen allein genügen, um seinen Dichter unsterblich zu machen.

Kaum mag man noch bedauern, daß diese „Bummelpoesie" so viel von Scheffels poetischer Kraft aufgezehrt hat. Als Ganzes sind eben die Lieder des „Gaudeamus" viel mehr als eine Liedersammlung: ein lebendiger Ausdruck einer starken Zeitströmung, ein Denkmal des beginnenden Zweifels an der von Karl Vogt und Ludwig Büchner, Wilhelm Jordan und Gustav Freytag so zuversichtlich behaupteten Unfehlbarkeit der Wissenschaft, ein Triumph der echten Ironie, die in einer Epoche epigonenhafter Grübelei fröhlich ruft: „primum vivere, deinde philosophari!"

Freilich — der Standpunkt war gefährlich. Die Skepsis zwar hat nur den Dichter selbst geschädigt, als sie von heiterem Zweifel zu finsterer Negation umschlug. Aber der leichte Ton, das „Bummelige" hat Unheil genug gestiftet. Wie man Heine seine Freiheiten absah, ohne seine Feinheiten zu lernen, so mußte Heyse in einer Epistel an Geibel klagen:

Der Freund, der liedesmächtig, stark und zart,
Zur Urständ' half dem edlen Ekkehard,
Wohl ahnt' er nicht, daß er heraufbeschwor
Den reim- und meistersingerlichen Chor.
Ein Narr macht mehre, Freund. Doch gib nur acht,
Wie viele Toren erst ein Weiser macht!
Der Maskentrödel, guter alter Zeit
Entlehnt, birgt nun moderne Nichtigkeit.
Da schleift und stelzt ein blöder Mummenschanz,
Ein Landsknechtminnespiel und „Gowenanz"

Mit Hei! und Ha! und Phrasenspuk verbrämt,
Der totem Kunstgebrauch sich anbequemt.
O wie den Herrn, die nichts zu sagen hatten,
Die fremde Schnörkelrede kam zustatten,
Und wie der Zeit, die nicht zu eignem Stil
Den Mut erschwang, die Ästerei gefiel!

Die scharfen Worte richten sich zunächst gegen Julius Wolff (geb. 1834) aus Quedlinburg, der in der Tat in der Technik wie in der Popularität der nächste Erbe Scheffels ist. Wolff, der den ganzen Feldzug von 1870 mitgemacht hat, ließ zunächst Gedichte erscheinen („Aus dem Felde" 1871), dann sein erstes Versepos: „Till Eulenspiegel redivivus" (1874). Julian Schmidt besprach es wohlwollend — wie denn der „grimme Julian Schmidt" viel mehr junge Talente ermutigt hat als der „sanfte Karl Frenzel" — und fand sich durch den ganzen Ton außer an Scheffel auch an Eichendorff erinnert. Aber auch er vermißte schon hier Menschen in den Kostümen. Das ward dann immer schlimmer. Der „Rattenfänger von Hameln" (1875) und „Der wilde Jäger" (1877) — Wolffs bestes Werk — versuchten wenigstens noch, gewisse Typen kräftig herauszubringen, den Vaganten, den Ratsherrn, den Pfaffen, den Schloßherrn; aber im „Tannhäuser" (1880) ging die Zeichnung ganz über dem glatten Klang verloren. Es folgten dann noch andere Romanzen („Lurlei" 1886) und historische Romane, denen nun auch Wolffs große Fähigkeit leicht melodischer, wenn auch nie individueller und nie individualisierender Versgebung nicht zugute kam („Der Sülfmeister" 1883, „Der Raubgraf" 1884, „Das schwarze Weib" 1894). — Der zweite Haupterbe Scheffels ist Rudolf Baumbach (1840—1905) aus Kranichfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen. Er hat Naturwissenschaft studiert und als eifriges Mitglied des Alpenvereins ein „Gaudeamus für Bergsteiger" unter dem Titel „Enzian" mit seinen Beiträgen unterstützt; dabei wird er als lyrisch-humoristisches Talent entdeckt, und nun läßt er jedes Jahr ein niedliches Bändchen erscheinen, das in hübscher Ausstattung gern verschenkt wird („Zlatorog", eine Alpensage 1877, „Sommermärchen" 1881, „Spielmannslieder" 1882). Baumbach hat mehr Eigenart als Wolff: die liebevolle Versenkung in Einzelheiten der Alpenwelt kommt seinen Liedern zugut, auch ein gewisser lehrhafter Zug gibt den allzu flüssigen Verslein etwas Halt.

Nicht Scheffel und der „Ekkehard“ und die Lieder des „Gaudeamus“ allein, sondern die ganze historisch-politische Dichtung, zu deren Epigonen eigentlich Scheffel schon selbst gehört, hat die berüchtigte Invasion des „historischen Romans“ in seiner Entartung verschuldet. Es kam eine Richtung auf, der die Äußerlichkeiten alles waren, eine leere Meiningerei in echten Kostümen, aber ohne lebendige Talente. Am äußerlichsten faßte den historischen Roman sein talentvollster Vertreter auf: Georg Ebers (1837—1898) aus Berlin. Er kam fast zufällig in diese Übung: der gelehrte Ägyptolog (1865 Privatdozent in Jena, 1870 Professor in Leipzig bis 1889; seitdem im Ruhestand in München und Tutzing) wollte dem Publikum ein populäres Bild der Zustände im alten Ägypten geben, wie etwa andere in Romanform Hellas und Rom geschildert hatten. So entstand das Buch „Eine ägyptische Königstochter“ (1864). Dauernde Probleme, die wirklich in Ägypten auch eine große Rolle gespielt hatten, wie der Kampf zwischen König- und Priestertum, waren geschickt hineingezogen, um eine merkwürdige, unbekannte Welt uns geistig anzunähern. „Uarda“ (1877) zeigte in stilistischer Hinsicht, „Homo sum“ (1878), aus dem altchristlichen Ägypten, in psychologischer entschiedene Fortschritte. Der Jubel war groß. Seitdem ging es mit Ebers, wie mit Julius Wolff und mit Felix Dahn: er fehlte auf keinem Weihnachtstische mit seinem neuen Buch („Die Schwestern“ 1880, „Der Kaiser“ 1881 usw.), übertrug die archäologische Ausstattungskunst bald auch auf das stilvolle Mittelalter der Prachtmöbelzeit („Die Frau Burgemeisterin“ 1882, „Barbara Blomberg“ 1896) „erholte sich“ dazwischen, indem er „bloß eine Novelle“ schrieb („Eine Frage“ 1881), und vervollständigte sein mit peinlichster Regelmäßigkeit erledigtes Lebenswerk an historischen Romanen durch den historischen Roman des eigenen Lebens („Die Geschichte meines Lebens“ 1892). Auch Märchen kamen dazu (1891); Gedichte glücklicherweise nicht. Felix Dahn (geb. 1834) aus Hamburg, der unermüdlich schreibende Jurist, Historiker, Balladen- und Schauspieldichter, hatte sehr viel weniger künstlerische Anlage einzusetzen; aber das Pathos eines feurigen Patriotismus bringt in seine mißlungensten Produkte eine Wärme, die in den „Schwestern“ oder dem „Kaiser“ niemand finden wird. Sein berühmtester Roman, der endlose „Kampf um Rom“ (1876) ist nur eine neue Verkleidung des unsterblichen literarischen Ahasver, des alten Abenteuerromans: „Der ganze

Romanapparat", sagt Scherer, „mit unterirdischen Gängen, vergrabenen Schätzen, nächtlichen Verschwörungen, Verwechslungen, Behorchungen — es kommt alles vor, und man ist fast verwundert, keiner Zauberei und keiner Geistererscheinung zu begegnen." Erhält aber hier wenigstens ein gewisses robustes Heranschleppen bewährter Situationen in Spannung, so sind die kleinen Romane aus der Völkerwanderung (1882—1890, 7 Bände) gar arg, und vollends jene Stückchen, in denen der Autor, in urgermanische Felle gehüllt, seine modernsten Antworten auf alte Fragen gibt („Sind Götter?" 1874, „Odhins Trost" 1880). Auch Adolf Hausrath (geb. 1837 zu Karlsruhe, gest. 1909), Professor der Theologie in Heidelberg, der gelehrte Verfasser einer „Neutestamentlichen Zeitgeschichte", stellte in seiner „Klytia" (1882) den bekannten rührigen und mächtigen Jesuiten als Hauptintriganten in die Mitte. Vielseitige Arbeiten zur Geschichte der Weltliteratur (1888), der neueren europäischen Literatur (1882—1885) und speziell der neueren deutschen Dichtung (1886) führten Adolf Stern aus Leipzig (1835—1907) zu Romanen („Die letzten Humanisten" 1880, „Ohne Ideale" 1881, „Camoëns" 1887) und Novellen (in Auswahl erschienen 1897) von historischem Kolorit und leicht lyrischer Färbung. Ähnliches gilt von Ernst Eckstein aus Gießen (1845—1905), einem vielgereisten und vielgeübten, wenn auch etwas flachen Talent; von der humoristischen Erzählung („Schach der Königin" 1870) und der Humoreske („Ein Besuch im Karzer" 1875) ist auch er zum historischen Roman übergegangen („Die Claudier" 1881, „Aphrodite" 1885 u. a.), nicht ohne Erfolg. Aber so recht zu Hause ist er doch nur in der Plauderei und in polyglotten Versspielen („Lyra germano-latina" 1894: deutsche Gedichte von Goethe, Lenau u. a. im Versmaß der Originale ins Latein übertragen) — einer Spielerei, deren Verwandtschaft mit Scheffels anachronistischen Gedichten auf der Hand liegt. August Sperl erwählte sich das deutsch-böhmische Grenzgebiet zur Spezialität („Die Fahrt nach der alten Urkunde", „Die Söhne des Herrn Budiwoj" 1897).

Die Verbindung von Poesie und Geschichtswissenschaft hatte ihr Werk getan. Und hat sie mehr als eine andere Tendenz neuerer Zeit üblem Dilettantismus Vorschub geleistet — wir verzeihen es ihr gern; denn sie war Lehrerin geworden auch für die größten Meister dieses Zeitabschnitts.

Zwölftes Kapitel

Wiedergewinnen der Stimmung

Erinnern wir uns jener beiden Mächte, die am Beginn des 19. Jahrhunderts mit den Klassikern die Herrschaft über das deutsche Publikum teilten, Jean Pauls und der Romantik, so finden wir ihre Macht in der Kunst begründet, Stimmung zu erzeugen. Eine Mischung von weichem Einfühlen in die Natur und kräftiger subjektiver Begründung des individuellen Verhältnisses zum Leben liegt bei Jean Paul verschmolzen, will sich bei den Romantikern als „Ironie" vereinigen. Wir empfinden diese Verbindung als spezifisch deutsch und sind geneigt, das germanische Wesen des Humors sogar zu überschätzen.

Aber die leidenschaftlichen Kämpfe um die Mitte des Jahrhunderts hatten diese Mächte stark in den Hintergrund gedrängt. Als Theodor Storm und Theodor Mommsen mit poetischer Sehnsucht sich umblickten, fanden sie Stimmung nur noch in Mörikes weltfremder Poesie. Aber es galt, diese wieder mit der Wirklichkeit zu vereinigen, mit der großen Wirklichkeit. In den „Meistersingern" und in den Novellen des Wagnerfeindes Riehl hatten Humor und Stimmung sich ihr Heim in historischer Ferne bereitet; bei Hermann Kurz und Fritz Reuter hatten sie sich in stillen Landeswinkeln eingebettet; bei Scheffel, dem bedeutendsten Humoristen dieser Gruppen, hatten sie sich gern in zeitlose Allgemeinheit geflüchtet. Damit Gottfried Keller und Theodor Fontane „Großhumoristen" (nach des zweiten Ausdruck) werden, vor allem, damit sie als solche wirken konnten, mußten erst eine Reihe von Spezialisten der Stimmung die ethnologische, die soziale und religiöse, die philosophische und politische Anschauung der Zeit „bearbeiten". Dann erst war ein Stimmungsvirtuos wie Theodor Storm möglich, der Mörikes klassizistische Romantik mit einem guten Teil des modernsten Realismus durchdrang; dann erst Männer, die die wirkliche Welt durch ihr großhumoristisches Temperament ansahen, wie jener Schweizer und jener Märker!

Die Zeitgenossen waren in dem Kampf der Tendenzen, in der Kühle der Formkünstler, in dem leidenschaftlichen Ringen der Hebbel und Ludwig um das Größte schier verdurstet; der nicht eben reiche,

trockene Humor G. Freytags erschien schon als Wohltat, Fritz Reuters viel frischerer, aber doch beschränkter Humor als Erlösung. Und wie groß diese Sehnsucht war, das zeigt der Riesenerfolg eines wenig bedeutenden Schriftstellers, den eben nur die Geschlossenheit einer — ziemlich matten — Stimmung und die Gleichmäßigkeit eines — ziemlich dürftigen — Humors zum Lieblingsschriftsteller der ausgetrockneten Zeit machen konnte.

Friedrich Bodenstedt (1819—1892) aus Peine in Hannover war weder ein großer Dichter noch ein Mann von tiefem Gefühl oder selbständiger Denkkraft; er war auch nicht, wie etwa Jordan, ein starker Charakter von idealistischer Gesinnung. Und dennoch tut man dem Dichter des Mirza Schaffy heut unrecht, weil man ihn das übertriebene Lob der Zeitgenossen entgelten läßt. Das wäre doch nur gerecht, wenn Bodenstedt mit bewußter Absicht um den Beifall seiner an Kunstverständnis so armen Zeit gebuhlt hätte, wie Gutzkow oder Halm es getan haben. Es war aber eine ganz naive Seele, die sich redlich, wenn auch ganz vergeblich, bemüht hat, den Erfolg jener orientalisierenden Lehrhaftigkeit durch zahlreiche Tragödien und Schauspiele, Gedichte und Epen, Romane und Erzählungen zu überbieten. Aber er traf eben nur einmal durch glücklichen Zufall den Punkt, wo seine Begabung und der Geschmack seiner Zeit zusammenstießen — hier aber allerdings so, daß die etwa 150 Auflagen der „Lieder des Mirza Schaffy“ zu einer der bezeichnendsten Tatsachen der neueren deutschen Literaturgeschichte wurden.

Bodenstedt hat das wichtigste aus seinem Leben selbst in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1888) erzählt. Wie Freiligrath, Fontane und viele ihrer Genossen war er nicht für den literarischen Beruf bestimmt worden und hat erst als Lehrling in einem Handelshause dienen müssen; mühsam hat er sich dann mit dem unermüdlichen Fleiß, der zeitlebens sein bestes Erbteil blieb, autodidaktisch für den Besuch der Universitäten Göttingen, München und Berlin vorbereitet. Eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Erlernen fremder Sprachen und in völliger Anpassung an ihre Art schien diesen typischen Sohn einer an Übersetzer-Dichtern überreichen Zeit für jenen Kosmopolitismus vorauszubestimmen, der ihm in der Tat eigen blieb. Er ging nach Rußland, wo er (Anfang 1841) im Hause des Fürsten Gallitzin Erzieher ward und seine Studien eifrig fortsetzte. Die Idee, den merkwürdigen Kosmos des jüngsten Welt-

reiches zu beschreiben, ging ihm auf, als er (1844) von Moskau nach Tiflis gegangen war, um dort als Lehrer und Schulleiter zu wirken: das Werk über „die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen" (1848) war nur eine Abschlagszahlung auf den großen Plan. Nach der Heimkehr, die ihn durch Kleinasien, die Türkei, Griechenland geführt hatte, veröffentlichte er (1850) sein bestes Buch: „Tausendundein Tag im Orient." Es ist ein ethnographisch-historischer Reiseroman, der von den Landschaftsromanen der Sealsfield und Gerstäcker zu den Geschichtsromanen Scheffels und seiner Nachfolger überleitet; wie das Buch denn auch zeitlich gerade in der Mitte zwischen der letzten Gesamtausgabe Sealsfield (1845—1846) und dem „Ekkehardt" (1855) steht. Bodenstedt beschreibt treu und oft mit ermüdender Genauigkeit was er erlebt, gesehen, erfahren hat, schiebt historische Exkurse, Legenden, Übersetzungsproben ein und stattet die fortlaufende Erzählung — wie Scheffel — mit gelehrten Anmerkungen aus. Dieser wissenschaftliche Reisebericht wird aber dem Roman genähert, nicht nur durch des Autors fast ausschließliches Interesse für die äußeren Schicksale von Land und Leuten — naturwissenschaftliche oder ökonomische Probleme werden kaum gestreift —, sondern vor allem auch durch die Figur des Mirza Schaffy. Einem persischen Sprachlehrer, der ihm in Tiflis wirklich einmal ein Lied — „Mollah, rein ist der Wein" — vorsang, hat Bodenstedt alle die Lieder in den Mund gelegt, die er selbst während jenes jahrelangen Verkehrs mit Mohammedanern und von ihnen beeinflußten Christen gedichtet hatte. Nun aber war seine Natur von der Art, daß diese Übertragung durchaus nichts Gewaltsames hatte. Die Niedersachsen haben an sich schon etwas von jener breiten Würde und vornehmen Beschaulichkeit, die der Orient so hoch schätzt, und die der süddeutschen Gemütlichkeit so fern liegen wie der preußischen Steifheit — denn Steifheit und Würde sind zweierlei! Dazu hatte sich Bodenstedt natürlich noch einen Maskenträger ausgesucht, der ihm bequem war: einen armen Sprachlehrer in der Fremde, beschaulich und unpraktisch und wohl auch eitel wie er. Daher gelang die Mystifikation, die der Dichter anfangs sogar seinem Verleger gegenüber aufrecht erhielt, vollkommen; und die glückliche Idee gab dem ganzen Buch einen eigenen Reiz.

Das Interesse für den vermeintlichen persischen Dichter traf überdies mit der großen Aufnahmefähigkeit der Zeit für exotische

Poesie zusammen. Bodenstedt hatte schon vorher (1843) Puschkin und Lermontow, die Klassiker des Byronismus in Rußland, dann (1845) kleinrussische Volkslieder übersetzt; später hat er besonders Shakespeare (Sonette 1862; anderes mit Herwegh, Dingelstedt und anderen 1866—1872) und „Shakespeares Zeitgenossen“ (1858—1860) in sein immer etwas kühles und „gelehrtes“ Deutsch übertragen. Es war in dieser Epoche des poetischen Stoffhungers nicht zu verwundern, daß der Verleger von „Tausendundein Tag“ auf den Einfall kam, von jenen „Liedern des Mirza Schaffy“ (1851) eine Sonderausgabe zu veranstalten. Ihr fabelhaftes Glück ist bekannt. Für den Dichter ward es freilich zugleich fast verhängnisvoll; er war und blieb der Dichter des Mirza Schaffy, was er auch immer begann. König Max berief ihn (1854) nach München und gab ihm eine der damals beliebten Dichterprofessuren, die für slawische Sprachen und Literaturen. Als sich die Münchener Dichtergemeinde auflöste, ging auch Bodenstedt (1866) nach Meiningen, wo er geadelt wurde und kurze Zeit das Theater leitete; später lebte er in Altona und zuletzt, in ziemlich bedrängten Verhältnissen, in Wiesbaden. Wie sein „Mirza Schaffy“ allmählich in der Schätzung sank, hat er kaum noch erlebt.

Fritz Mauthner hat gegen Mirza Schaffy das böse Epigramm gerichtet:

Ein arger Feind der persischen Priester ist er,
Ein kühner Jäger persischer Biester ist er,
Ein starker Gegner der Parsen-Minister ist er:
Zu Hause nur ein trister Philister ist er.

Aber Bodenstedt war in keiner Weise verpflichtet, ein politischer Dichter zu werden. Wenn er mit seinem Geschöpf fühlte, so lag das nicht in politischen Fragen, sondern in der Weltauffassung: die heitere Lebensbejahung, die entschiedene Abwehr aller trüben Weltflucht hat er seinem Vertreter aus eigener Empfindung eingeflößt. Ohne Zweifel war diese kräftige Lebensbejahung, in der er mit der Grundrichtung der ganzen Zeit, mit Lotze und Menzel, mit Freytag und Jordan übereinstimmte, das Allerbeste an Mirza Schaffy; und indem er diese Gesinnung noch weiter verbreitete, hat er stark und segensreich gewirkt. Bodenstedt ist gewiß nicht tief; er ist kaum geistreich zu nennen. Sein Grundzug ist vielmehr eine gewisse Altklugheit, ein Talent, Dinge neu zu entdecken, die alle Welt längst weiß. Der unglückselige „Nachlaß des Mirza

Schaffy" (1874) klingt ganz wie das Gestammel eines greisen Kindes, das nie jung war und nie alt wurde. Feierliche Trivialität und pompöse Gemeinplätze dehnen sich in anspruchsvollen orientalischen Zierleisten.

Aber daneben zeigte sich doch früher auch eine erfreuliche Munterkeit. Da verkündet er dann sein Evangelium in dem wirklich wunderhübschen Ghasel „Verbittre dir das junge Leben nicht, verschmähe, was dir Gott gegeben, nicht", und polemisiert gegen die amaranthene Richtung:

Wenn die Lieder gar zu moscheenduftig
Und schaurig wehn —
Muß es im Kopfe des Dichters sehr ideenluftig
Und traurig stehn.

Freilich zeigt auch dies Beispiel die Achillesferse der Kunst Mirza Schaffys: die starke Abhängigkeit von Reim und Wort. Wie hier einmal das Reimspiel ihm ein gelungenes Verschen eingegeben hat, so hat es ihn oft auch zu den nichtigsten Künsteleien verlockt, und ärger noch hat ihm die Verführung des Wortklangs mitgespielt — was zwar zu dem orientalischen Kostüm nicht übel paßt. Uns aber verletzt es, unwahre Wortspiele zu hören wie dies Armutszeugnis des Poeten:

Wo sich der Dichter versteigt ins Unendliche,
Lege sein Liederbuch schnell aus der Hand —
Alles gemeinem Verstand Unverständliche
Hat seinen Urquell im Unverstand.

Auch wo es sich nicht um Lehrweisheit handelt, sondern um elegant gedrechselte Liebesgedichtchen, wird es uns leicht des Kunstgewerbes zu viel, wenn ein Chiasmus den andern hetzt, und wenn auf der einen Seite steht:

Mir ward die Wirklichkeit zum Traum,
Mir ward der Traum zur Wirklichkeit!

und gleich auf der nächsten wieder:

Den Augenblick der Seligkeit,
Die Seligkeit des Augenblicks!

Um die Reimtechnik hat sich Bodenstedt Verdienste erworben; ein paar hübsche kleine Genrebilder („Sie hielt mich auf der Straße an") sind ihm auch gelungen. Aber im ganzen richtet er sich doch selbst, wenn er das Urteil des Königs Max über einen anderen Autor zitiert:

Die Dichtung verrät in jeder Verszeile, daß der Verfasser ein sehr geschulter Mann ist, aber kein Poet, obgleich er die Sprache mit großer Gewandtheit handhabt und sein Versbau an Korrektheit kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Es fehlt ihm auch nicht an verständigen Gedanken und hübschen Bildern, allein es fehlt ihm an jenem geheimnisvollen Etwas, das den Poeten macht, und für welches ich noch in keinem Lehrbuche der Ästhetik und Poetik den treffenden Ausdruck gefunden habe.

Das gleiche gilt auch von der breiten Flut der eigentlichen Ermattungs- und Erholungspoesie, nach der die Lesewelt so eifrig griff. Zunächst ist hier an die Fortdauer jener anspruchslosen Unterhaltungsliteratur zu erinnern, die schon viel früher einsetzt, ja eigentlich nie ganz aufgehört hatte: Friedrich Gerstäcker (1816—1872), Friedrich Wilhelm Hackländer (1817—1877) aus Burtscheid bei Aachen („Europäisches Sklavenleben" 1854) und Edmund Hoefer (1819—1882) aus Greifswald als Hauptypen, aber auch Theodor Mügge (1806—1861), Otto Müller (1816—1894) und andere mehr. Aber bei ihnen tritt noch nicht das eigentlich Rekonvaleszentenhafte hervor; das kommt erst mit der gesuchten Vermeidung jeder, auch der leisesten Aufregung und Anstrengung.

Bezeichnend ist nun vor allem der Umstand, daß diese schöne Erholungsliteratur gerade von den Jungen vertreten wird. Sonst sind doch gerade diese die „Titanen", und wer bis zu fünfundzwanzig Jahren keine Welt zertrümmert hat, wird schwerlich ein großer Baumeister werden. Anders ist es jetzt. Als den „wahren Repräsentanten jener ‚Neuen Menschen', „die aus der trüben Flut des ‚tollen Jahres' emporgetaucht sind und die sich nun außerordentlich schön und außerordentlich klug vorkommen, bloß weil sie die Narben und Wunden nicht tragen, die die Älteren entstellen, und weil sie die Torheiten nicht begangen, unter deren Folgen sie zu leiden haben", bezeichnet der gescheite Robert Prutz (1859) Otto Roquette (1824—1896) aus Krotoschin in der Provinz Posen. Und den großen, einzigen, ja verhängnisvollen Erfolg dieses liebenswürdigen Poeten, das Gedicht „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) findet er gerade durch diese „abstrakte Jugendlichkeit" ausgezeichnet. Man beachte den gut gewählten Ausdruck „abstrakte Jugendlichkeit": es ist in der Tat eine von allen konkreten Fragen und den meisten konkreten Dingen mit instinktiver Scheu schweigende Art, von allem Kampf des Tages entfernt, „weltfern, weit weit dahinten"; ich möchte sagen, es ist mehr eine mädchenhafte als eine

männliche Jugendlichkeit. Und eben darum hat der Dichter sich auch nicht entwickelt. Er schrieb aus fröhlicher Seele die Geschichte von der Brautfahrt des Prinzen Waldmeister zur Prinzessin Rebenblüte — eine Ausmalung volkstümlicher Beseelung, wie sie knapperhumoristischer z. B. Burns in „Hans Gerstenkorn" gegeben. Der Erfolg war verdient — aber er war zu groß.

So unaufhörlich er produzierte, Dramen, Romane, Erzählungen in Versen — er blieb, wie Bodenstedt, für das Publikum der Autor eines Buches, und scherzhaft-klagend erzählt er es selbst, wie man ihn immer wieder mit Waldmeister und Maibowle feierte trotz „Gevatter Tod" (1873) und dem „Buchstabierbuch der Leidenschaft" (1878). Und, wie bei Mirza Schaffy, hatte auch hier die Welt im Grunde recht. Nur ein Werk hat noch Bedeutung, und das hat auch Beachtung gefunden: die Lebensgeschichte „Siebzig Jahre" (1893). Aus diesem liebenswürdigen Buch lernen wir das Beste kennen, was jene Zeit besaß: die ruhige Lebenstapferkeit, den unverdrossenen Lebensmut. Mit welch sieghaftem Humor kämpfte sich ein Ludwig Pietsch (geb. 1824 in Danzig: „Wie ich Schriftsteller geworden bin" 1892, 1896) durch alle Bedrängnis durch! Sie ließen sich dadurch weder die Lebensfreude zerstören, noch das Wohlwollen. Darin liegt die Größe dieser sonst nicht eben großen Generation.

Die gleiche Entwickelung oder doch Ausbildung vom Rhein- und Weindichter zum eifrigen Produzenten von Dramen und historischen Romanen wie Roquette, der typische Dichter dieser Reihe, zeigt der ältere Wolfgang Müller von Königswinter (1816—1873), der seinerseits durch den heiteren Malerdichter Robert Reinick (1805—1852) aus Danzig („Liederbuch eines Malers" 1837—1844) angeregt war. Und ganz ähnlich ging Gustav zu Putlitz (1821—1890) aus Retzien in der Westprignitz von der Märchendichtung („Was sich der Wald erzählt" 1850) zu größeren, aber erfolgsärmeren Leistungen über, nur daß er statt des historischen Romans das historische Drama („Das Testament des Großen Kurfürsten" 1858) bevorzugte. Als Putlitz seinen Erstling zum Verleger brachte, meinte der: „Aber Märchen! In dieser Zeit, in der man nichts liest, als politische Blätter und Broschüren!" So erzählt der Dichter selbst, der, wie Roquette ein rechter Vertreter der Herzensgüte dieser Generation, in einem autobiographischen Buch („Mein Heim. Erinnerungen aus Kindheit und

Jugend" 1885) sein bestes Werk hinterlassen hat. Das war 1848. Seitdem aber haben Roquette und Putlitz das Märchen so in die Mode gebracht, daß die einsichtsvollsten Kritiker der Epoche, der liberale Prutz und der feudale Sternberg, ganz einig sind in ihrem Entsetzen über die Modemärchen. Noch das beste Produkt dieser Strömung, die alle Schwächen der Andersenschen Märchen ohne ihre Vorzüge, Phantasie und Kunst des Aufbaus, besaß, ist „Prinzeß Ilse" (1850) von Marie Petersen (gest. 1859) aus Frankfurt a. O. Wie die Ilse auf dem Mühlrad steht und sich das Schaummützchen aufstülpt, wie sie die Kinder wäscht und badet, oder wie die Erdbeerblüte errötet, das ist recht hübsch und hilft über die Vorträge fort, die der Tannenbaum über die Kultur hält. — Mißlungen sind vor allem eigentliche Nachahmungen Roquettes wie „Der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie" (1853) von Julius Rodenberg (geboren 1831) aus Rodenberg in Kurhessen. Vielleicht war es aber gerade kein übles Zeichen, daß dieser Jugendversuch des „jungen frischen Liedermunds", wie Freiligrath ihn nannte, mißglückte; denn eben daß das „abstrakte Wonnegefühl der Jugend" bei Rodenberg nicht so alleinherrschend auftritt wie bei Roquette, machte zwar seine ersten Veröffentlichungen schwächer, ihn selbst aber entwickelungsfähiger. Rodenberg, der schon als Primaner Sonette „Für Schleswig-Holstein" (1850—1851) veröffentlicht hatte, bildete sich trotz jenen allzu frühreifen Anfängen zu einem trefflichen Schilderer der neuen deutschen Großstadt heraus („Bilder aus dem Berliner Leben" seit 1885, „Klostermanns Grundstück" 1891), nachdem er vorher, auf Fontanes (und Alexis') Pfaden einen historischen Roman aus Berlins Vergangenheit geschrieben hatte („Die Grandidiers" 1879). Gerade der Nichtberliner hat sich in das Leben der kleinen Leute, die Verschiedenheiten der Stadtteile und Straßen, die nur der liebevollen Aufmerksamkeit aufgehen, die Beziehungen zwischen berühmten Personen und ihren Heimstädten versenkt; für Wien, München, Stuttgart taten es Eingeborene. Immer bleibt etwas von dem alten Charakter jener Generation, wenn Rodenberg die vielberufene „Poesie der Großstadt" vermeidet, den berauschenden Gesamtchorus überhört und nur den einzelnen Stimmen, der Psychologie der Kaiser-Wilhelmstraße und der Ethnologie der „frühen Leute" sich hingibt. Jene wetterfeste Heiterkeit, die an Roquette, Pietsch und manchem ihrer Altersgenossen erfreut, eignet

auch dem jüngern Rodenberg; und das Wohlwollen gegen jüngere Talente, das sie alle auszeichnet, hat nicht wenig dazu beigetragen, seine „Deutsche Rundschau" (seit 1847) zur führenden deutschen Revue zu machen. Neben Gottfried Keller, Theodor Storm, C. F. Meyer, Luise von François, neben Hermann Grimm, Wilhelm Scherer, Helmholtz, Du Bois-Reymond fanden hier aufblühende Talente wie Helene Böhlau oder Anselm Heine eine von dem ganzen gebildeten Deutschland beachtete Bühne. Freilich setzt die „Rundschau" als Gesamterscheinung die Bedingung der siebziger Jahre voraus.

Natürlich hat nicht gerade jeder, der in die von Roquette typisch vertretene Reihe gehört, mit einer Märchendichtung angefangen. Ganz und gar hierher gehört auch Hermann Allmers (1821—1902) aus Rechtenfleth bei Bremen, „einem freien Friesenhofe, der schon länger als 500 Jahre sich im Besitz seiner Familie forterbte", Abkömmling alter friesischer Häuptlinge („Marschenbuch" 1857, „Dichtungen" 1860, 1878, „Römische Schlendertage" 1869). Die heitere Reiselust, die warme Teilnahme an öffentlichen Bestrebungen aller Art (besonders an der Hebung der öffentlichen Kunstpflege und des Kunstgesanges), die mit Toleranz vereinte Aufklärung seines Auftretens wirkt gewinnend und hält fest. Er scheint zum freundlichen Onkel geboren, wie ihn etwa Ernst Wichert (1831—1902) aus Insterburg, ebenfalls der Autor zahlreicher patriotischer Dramen und Romane („Die gnädige Frau von Paretz" 1877, „Heinrich von Plauen" 1881 „Der große Kurfürst in Preußen" 1886, „Aus eigenem Recht" 1893, „Marienburg 1895) und besserer Lustspiele („Ein Schritt vom Wege" 1873) in seinem „Herren Paten" geschildert hat. Bei aller freundlichen Anteilnahme eine Schwäche, ja eine Unfähigkeit intensiven Miterlebens, die ganz natürlich wieder gern historische Ferne oder Märchenluft sucht, um mit ihrer ungenügenden Realität weniger aufzufallen; bei allem ernsten Streben ein gewisser Dilettantismus des inneren Erlebnisses, der der tiefsten Erregung scheu ausweicht; aber auch bei all diesen Bedenklichkeiten eine goldene Ader echter Menschenliebe, die sich scheut, ihren Menschen und ihren Lesern, aber auch ihren Mitgenossen allzu wehe zu tun!

Diesen allgemeinen Charakter trägt auch die Erbauungspoesie der Zeit. Der liebenswürdige Karl Gerok (1815—1890) aus Vaihingen reimt eine Anzahl vorher bestimmter Themen (in

den „Palmblättern“ 1857, 1878: „Heilige Wort, Zeiten, Berge, Wasser“) mit milder Ergriffenheit, doch ohne je feurig oder hinreißend zu wirken; und eben deshalb fand er so lebhaften Anklang in der matten, aber liebevoll sanften Zeit.

Man sprach nach der Revolution nicht übel von Fanatikern der Ruhe“. Man könnte ebenso sagen, daß die Scheu vor der Erregung bei einigen Autoren einen aufgeregten Charakter annahm. Ludwig Eichrodt (1827—1892), ein Ministersohn aus Durlach, Scheffels Jugendfreund und wie dieser nach vielseitig dilettierendem Studium praktischer Jurist, wurde vor und eigentlich auch über Wilhelm Busch zum Klassiker des „höheren Blödsinns“. Auch das Wort stammt, soviel ich weiß, aus dieser Epoche und bezeichnet nicht übel einen gewissen gewollten Stumpfsinn, der sich jenseits von Sinn und Unsinn behagt und sich in Eichrodts Blumenlese „Hortus deliciarum“ (1876) und seinen eigenen Gedichten („Lyrischer Kehraus“ 1869) schier zu breit macht. Zuweilen hat dieser aber das Behagen des Philisters an einem wenig anstrengenden Genuß der Poesie so glücklich geschildert, daß die Parodie symptomatische Bedeutung erhält; so in „Biedermeiers großer Literaturballade“ oder dem „Hymnus auf Goethe“:

Bettina, die so kindlich,
Sprach ihn als Freundin an,
Auch sagt er manches mündlich
Dem treuen Eckermann . . .

Auch die hervorragendsten Blüten des „höheren Blödsinns“ in unsern Kommersbüchern und in Sammlungen wie den bekannten „Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten“ („In der großen Seestadt Leipzig war 'ne große Wassersnot“) gehören wohl diesem Jahrzehnt an.

Bezeichnet aber dieser Ton das äußerste Maß der Entfernung von Ernst und Anstrengung, so war doch darin so wenig wie in Scheffels Ironie ein gewisser Galgenhumor zu verkennen. Die Extreme berühren sich. Vor den Enttäuschungen dieser eben erst so leidenschaftlich angesungenen Welt, vor den Schmerzen des so glühend gefeierten Lebens flohen die einen in oberflächliche Heiterkeit, die andern in einsame Schwermut. Neben dem tollen Humor die wilde Verzweiflung — wie oft hat sich das in einer Brust gezeigt! Der Dichter des Malvolio war auch der des Timon, und bei uns sind Gryphius und Lenau nicht die einzigen, bei denen die

düsterste Nachtstimmung mit wildem Gelächter wechselt. Auch die Periode nach der Revolution kannte dies Nebeneinander. Sie besitzt neben Scheffel und Eichrodt die tiefen Pessimisten Hieronymus Lorm und Dranmor — sie besitzt Wilhelm Raabe, den pessimistischen Humoristen. Überwiegend war man pessimistisch gestimmt; aus religiöser Begeisterung konnte so wenig wie aus patriotischem Enthusiasmus in dieser Zeit der kleinen Kämpfe der neue weltschmerzliche Mystizismus eines Eduard v. Hartmann aus Berlin (1842—1908), des vom Offizier zum Modephilosophen avancierten, unermüdlich fleißigen Propheten des „Unbewußten", bekämpft werden.

Solitaire, der schon früher vortrat, gehört wohl mit dem größten Teil seiner Schriften hierher; aber dem wilden Einsamen fehlt das Epigonenhafte. Seine Kraft, seine Wut, seine Glut hat niemand von den Neuen der Zeit nach der Revolution. Auch Hieronymus Lorm (eigentlich Heinrich Landesmann, 1821—1902) aus Nikolsburg in Mähren besitzt sie nicht; aber dafür nennt er sein eigen, was jenem ganz fehlte: seltene Formvollendung. Der kränkliche mährische Jude wurde vom furchtbarsten Unglück verfolgt: seit dem fünfzehnten Jahre war er taub und augenleidend; 1881 verlor er das Sehvermögen vollständig. Später ward er überdies gelähmt, so daß er nur durch eine Zeichensprache, durch Taktieren auf seiner bloßen Hand mit der Außenwelt verkehren konnte. Bei dieser grauenhaften Prüfung bewährte der Schwager Berthold Auerbachs glänzender als irgend ein anderer jene Tapferkeit, die die Zeit brauchte, damit man überhaupt nicht ganz unterging. Eifrig bildete er sich fort und hat auch noch gegen Nietzsche Stellung genommen; er ward ein Kritiker von Ruf, er ward ein glücklicher Familienvater. Die vielseitige Tätigkeit in fast allen Literaturgattungen, die auch er entwickelte, insbesondere seine philosophischen Schriften („Der Naturgenuß. Eine Philosophie der Jahreszeiten" 1876, „Der grundlose Optimismus" 1894) würden ihm eine dauernde Bedeutung nicht sichern; wohl aber verdienen diese seine Gedichte (zuerst 1870; Gesamtausgabe 1886). Weicher, melodischer ist der tiefste Weltschmerz wohl nie ausgedrückt worden als in diesen Hymnen der stillen Verzweiflung; und es ist nicht, wie bei so vielen Nachahmern Lenaus und Heines, ein traditioneller Weltschmerz — es ist persönlichstes Erlebnis, eigenste Erfahrung, was aus dieser Klage hervortönt:

So lang die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leisen
Gesang der Welt:

„Dem seligen Nichts entstiegen,
Der ewigen Ruh,
Und ruhelos zu fliegen —
Wozu? Wozu?"

Die uralte Sage von der Harmonie der Sphären deutet er in ein tieftrauriges Fragen der Gestirne um.

Weniger originell, aber kräftiger im Ton ist Ferdinand von Schmid (1823—1888), ein Schweizer Großkaufmann, der es in Brasilien zu großem Vermögen brachte, später aber fast ganz seinen literarischen Liebhabereien lebte. Unter dem Namen „Dranmor" gab er Dichtungen (Gesamtausgabe 1873), deren Refrain auch wieder ist: „Das Leben ist nicht wert, gelebt zu werden"; neben Lyrischem wilde Balladen und kleine Epen aus den Steppen Südamerikas. Aber auch bei ihm, wie bei so vielen Epigonen, gehen Form und Inhalt keine rechte Ehe ein:

Sein Talent, sagt ein feiner Kritiker, Saitschik, hat nichts Reales, noch Plastisches an sich ... Was er bietet, sind überaus schöne Gedanken, aber nackt, ohne plastische Hülle ... Als eine vom Grunde aus unzufriedene Natur vermag Dranmor in der Poesie keinen Prozeß der Selbstbefreiung zu erblicken. ... Er ist nicht schöpferisch, denn er hat nicht die nötige Kraft, in das volle Walten der Natur einzugreifen; es mangelt ihm die Lebensfreude, er vermag nicht die Empfindungen voneinander scharf zu trennen: ehe seine Empfindung Zeit hat, sich voll auszuleben, dringt er schon dahinein, mit seinem Denken nivellierend und verallgemeinernd.

Ich zitiere diese treffenden Bemerkungen hauptsächlich deshalb ausführlich, weil sie soviel für die um diese Zeit hervortretenden Dichter Typisches enthalten. Fast wörtlich paßt das alles auf Robert Hamerling, vielfach auch auf Wilhelm Raabe. Die Lebensfreude, sie fehlt überall. Überall wird wieder die Abkehr vom starken Leben gepredigt.

Aber man brauchte ja gar nicht erst eine Religion des grundlosen Optimismus oder der deutschen Selbstverleugnung aufzubauen — man konnte sich einfach innig und weltverachtend an gegebene Religionen anschließen. Man brauchte nicht nach Hellas oder in den islamitischen Orient zu fliehen und nicht einmal mit Robert Waldmüller (Charles Duboc aus Hamburg, geb. 1822) in das

Schlaraffenland des alten Neapels, das sein „Don Adone“ (1883), der glücklichste humoristische Roman dieses Zeitromans, mit manchmal an Eichendorff gemahnender Kunst gemalt hat. Der treffliche Leopold Kompert (1822—1886) aus Münchengrätz in Böhmen, ein Jugendfreund Moritz Hartmanns, fand endlich für seine Geschichten „Aus dem Ghetto“ (1848, 1860) den ruhigen, stillen, fast frommen Ton, den diese altertümliche, halbverschüttete Welt verlangte. Statt der grell tendenziösen Beleuchtung, die frühere Judenschilderungen fast stets nach der einen oder der andern Seite hin entstellt hatte, und die bei Karl Emil Franzos wieder stark hervortritt, statt der freilich gemütlich-witzigen, aber doch immer ironisch überlegenen Tonart, die Aaron Bernstein (1812—1884) aus Danzig, der begabte Begründer der Berliner „Volkszeitung“ (1853) und verdiente Verfasser der weitverbreiteten „Naturwissenschaftlichen Volksbücher“ (1868—1870), in seinen Novellen aus dem jüdischen Leben („Vögele der Maggid“ 1860, „Mendel Gibbor“ 1860) anschlug, wählte Kompert den Ton, in dem man Jüngeren von der Tapferkeit und den Leiden ihrer Vorfahren erzählt. Der epischen Bedeutung eines jahrhundertelangen Martyriums ist er erst, und fast allein er, gerecht geworden. — Und mit fast religiöser Andacht vertiefte sich auch Friedrich Schlögl (1821—1892) („Wiener Blut“) aus Wien in das Leben seiner Vaterstadt, seitdem er sich (1870) von der drückenden Last einer Subalternbeamtenstelle freigemacht hatte. Wie Raabe liebte er die alte, enge, idyllische Stadt, sah er in der eindringenden Zivilisation ein Unglück und konnte auf einer Alm anfangen zu weinen vor Schmerz darüber, daß er in dem modernisierten Wien leben müsse; aber doch war ihm auch dies ans Herz gewachsen und vor allem, wieder eine Ähnlichkeit mit Raabe, die kleinen Leute darin. Aber gerade aus dieser Heimatfrömmigkeit erwuchs ihm auch der herrliche, oft bärbeißige Humor. In einer Zeit, in der man den Humor sonst mit Gold aufwog, blieb leider dieser echte Herzenshumorist fast unbeachtet — ein prächtiger Vertreter des weltbesiegenden Lachens, der am Vorabend seines Todestags sich bei seinem Freund Chiavacci entschuldigte, eine Sitzung für das Anzengruber-Denkmal versäumen zu müssen: „Ich bin durch eine dringende menschliche Berufsangelegenheit verhindert; ich habe morgen zu sterben . . .“ —. Vincenz Chiavacci (geb. 1847) selbst ist als Schlögls bester Schüler anzusehen, der freilich in seinen glatten Bildern aus dem

Volksleben Wiens Schlögls Art fast so sehr verflacht hat, wie der lustige Benno Rauchenegger (geb. 1843) aus Memmingen („Münchener Skizzen" 1888) die seines Vorgängers Franz Trautmann (1813—1887). In der Nachahmung volkstümlicher Redeweise ist allerdings fast überall den Jüngeren die neue Schulung des Ohrs zugut gekommen. Das reizte sie denn auch, von der Erzählung zum Volksstück fortzuschreiten, und hierdurch haben Chiavacci („Einer vom alten Schlag" 1886, mit Karlweiß), Karlweiß (Karl Weiß geb. 1850 in Wien: „Aus der Vorstadt" 1893, mit Hermann Bahr), Karl Morré (1832—1900) aus Klagenfurt („'s Nullerl" 1884) die alte österreichische Tradition von Raimund und Nestroy bis zu Hermann Bahr (geb. 1863: „'s Tschaperl" 1897) und Artur Schnitzler (geb. 1862: „Liebelei" 1895) übergeleitet.

Der liebenswürdige Friedrich Wilhelm Grimme (1827—1887) aus Assinghausen im westfälischen Sauerland vereinigt die andächtige Liebe zur Heimat mit warmherziger Religiosität. In seinen Schwänken („Schwänke und Gedichte" 1861) ist der Lehrer und Gymnasialdirektor etwas trocken; aber seine Gedichte (Gesamtausgabe 1881; zuerst 1855) enthalten echte Herzenstöne, und nicht leicht ist ein Teil Deutschlands so warmherzig gepriesen worden, wie er sein Heimattal, „dies Himmelreich auf Erden", besingt. Kräftig und tüchtig sind auch seine Sprüche. Den Typus des eigentlichen Dialektdichters, der sich inhaltlich wie äußerlich innerhalb engerer Grenzen halten muß, hier aber wahrhaft Erfreuliches zu leisten vermag, verkörpert dieser Fortsetzer anspruchsloser altvolkstümlicher Art in ausgezeichneter Weise.

Zu höherem Schwung hebt sich ein anderer eifrig katholischer Dichter: Edmund Behringer (geb. 1828) aus Babenhausen in seinen „Aposteln des Herrn" (1879). Die Großartigkeit und Geschlossenheit der Komposition bleibt zu bewundern, mag auch in der Durchführung ein gewisses Mißverhältnis zwischen Vorsatz und Kraft fühlbar bleiben. Johannes, der allein überlebende Lieblingsjünger Christi, erwartet am See Genezareth die schon verklärten Genossen; und indem sie nun gruppenweise erscheinen, wird in großen Zügen die ganze Geschichte der christlichen Völker vorgeführt. Am lebendigsten und kräftigsten spricht der Dichter, wenn der heilige Andreas von seinen treuen Germanen berichtet; doch auch die Verkörperung der mit warmer Liebe geschilderten Hellas wirkt ergreifend. —

Fast kehrt in diesen Männern jene Blütezeit der „Heimatkunst" wieder, die wir in der Weltflucht der Restaurationszeit wiederfanden: ihre gemütliche Stimmung, ihr oft etwas philiströser Humor. Aber auch Humoristen größeren Stils fehlten nicht: wir haben Raabe, wir haben Busch.

Wilhelm Buschs originelle Erscheinung umgibt ein Kometenschwarm kleinerer Berufshumoristen. Julius Stettenheim (geboren 1831 in Hamburg) brachte es in dem Ausbeuten gewisser fast mit Maschinenkraft betriebener Witzschablonen zu einer virtuosen Fertigkeit. Eine wirklich fruchtbare Idee lag zugrunde: die frivole Unzuverlässigkeit gewisser Berichterstatter verdiente wirklich in dem von Bernau, einem Landstädtchen bei Berlin, über den russisch-türkischen Krieg referierenden Wippchen oder in dem allemal hinausgeworfenen „Interviewer" gegeißelt zu werden. Nun erfand sich aber der rein verstandesmäßig arbeitende Redakteur der „Berliner Wespen" gewisse stehende Hilfsmittel zur raschen Witzerzeugung, wie Wippchens Sprichwörtervermischungen, die freilich oft genug sehr spaßig wirkten; oder er sammelte unlösbare „Fragen an den Unfehlbaren", oder Namen für nicht zu rauchende Zigarren. All das, in großem Maßstab betrieben, bleibt einer gewissen Wirkung sicher, die nur eben keine künstlerische ist. Lebendige Figuren werden diese Witzautomaten wie Wippchen nicht, während ein minder berühmter Konkurrent Stettenheims, Sigmund Haber (1835—1895) aus Neisse, im „Ulk" lebendige Typen des Berliner Lebens schuf, den Bummler Nunne und die Nähmamsell Paula Erbswurst, die „nicht vorgreifen will" — Gestalten, die sich den Zwickauer, Strudelwitz, Karlchen Mießnick des alten „Kladderadatsch" nicht unwürdig anreihen. Derselbe Unterschied trennt den geistreichen, aber über ein Mosaik von Einzelwitzen nie hinauskommenden Wiener Humoristen Daniel Spitzer (1835—1893) von dem Holsteiner Julius Stinde (1841—1905), der den Typus der allzu gescheiten, platt vergnügten Berliner Philistersfrau in seiner „Wilhelmine Buchholz" zum Ergötzen Bismarcks und zum Abscheu Mommsens mit tödlicher Sicherheit abmalte, aber freilich dann auch geschäftsmäßig ausbeutete („Buchholzens in Italien" 1883, „Familie Buchholz" 1884, „Frau Wilhelmine" 1886 usw.; der erste Teil der „Familie Buchholz" kam auf 73 Auflagen!)

Humoristische Kunst aber, bei der der Witz aus dem verborgensten Urquell einer persönlichen Weltauffassung quillt, hebt

Wilhelm Busch (aus Wiedensahl bei Stadthagen 1832—1908), den stärksten Humoristen dieser Zeit, über solche Virtuosen oder auch über harmlosere Vorgänger seines „Max und Moritz" (1858), wie Heinrich Hoffmann (1809—1894) aus Frankfurt am Main, dessen weltberühmter Struwwelpeter (1845) es auf mehr als 250 Auflagen gebracht hat.

Wir sahen schon bei Scheffel den Stolz der Zeit auf ihr Wissen und Können in parodistischen Humor umschlagen. Tiefer geht die melancholische Begründung des Humors bei Busch. Er ist nicht, wie der Dichter des „Gaudeamus", ein persönlich mißgestimmter Mensch, der in der zu dicht besetzten Welt nirgends einen bequemen Tischplatz findet, sondern er ist im Grunde ein Verächter dieser Welttafel selbst und ihrer Genüsse. Schopenhauer ist die Lieblingslektüre dieses Humoristen, und wer seine Lyrik und seine Prosa kennt, wird sich darüber nicht wundern. Die „Kritik des Herzens" (1874), wenig beachtet, weil bilderlos, gibt für seine ganze Produktion den Schlüssel. Sie zeigt ihn von Heinrich Heine formell stark beeinflußt, den Busch auch in der Überschriftlosigkeit der einzelnen Stücke nachahmt. Aber daneben finden sich ein paar vortreffliche Fabeln, die an die alten, gemütlich-humoristischen Fabeldichter wie Pfeffel und Lichtwer erinnern, und ein paar ernste rein lyrische Gedichte, die schwächeren etwas pomphaft, die besseren von rührender Schlichtheit. Im ganzen überwiegt unzweifelhaft die Reflexion, und sie gipfelt in Bekenntnissen wie dies: „Der Schmerz ist Herr und Sklavin ist die Lust." Symbolisch malt Busch seine ganze Weltanschauung in dem folgenden Gedichtchen:

Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
Er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
Die Krallen scharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
Kommt er dem armen Vogel näher.
Der Vogel denkt: Weil das so ist
Und weil mich doch der Kater frißt,
So will ich keine Zeit verlieren,
Will noch ein wenig quinquillieren,
Und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, hat Humor.

Das wäre denn also ein Humor der Verzweiflung, die die Augen vor dem unabwendbaren Elend schließt und singt wie „wenn

die Kinder sind im Dunkeln". Nicht minder erfüllt die beiden letzten Schriften Buschs ein bitterer Galgenhumor: die symbolischen Prosamärchen „Eduards Traum" (1891) und „Der Schmetterling" (1895) ironisieren den idealistischen Phantasten, der ausruft: „O wie schön ist doch die Welt!" und dabei den Stellwagen nicht bemerkt, der ihm nun ein Bein abfährt, oder auf der Jagd nach dem unbekannten Schmetterling vollends zum elenden Krüppel wird.

Dennoch darf man sich nicht vorstellen, der Autor, über dessen Bücher in Deutschland wohl am meisten und stärksten gelacht worden ist, habe immer nur Verse und Karikaturen gemacht, um sich von der Angst des Daseins zu befreien. Ganz unzweifelhaft sitzt neben dem pessimistischen Grübler, der freilich zuletzt die Oberhand gewonnen hat, ein Virtuos des unmittelbaren, des subjektiv notwendigen Lachens. Seine Produktivität gewährte ihm nicht nur Trost, sondern auch ganz unvermittelt Vergnügen. Und zwar war es das Vergnügen des Lernens, des Beobachtens. Die große Freude am Studieren des Lebens, die einem Nietzsche die Freude an der Existenz selbst entbehrlich macht, kündigt sich hier schon bei einem Mann an, den neben dem großen Denker zu nennen vielleicht Sakrileg scheint. Dennoch beruht hierin seine ganze Kraft: in der Kunst, genau zu beobachten und die tausend wechselnden Bewegungen des Lebens auf ein paar große Linien zu reduzieren. Das gibt Busch etwas, das in dieser ganzen Zeit der hübschen Talente kaum einer noch erreichte: einen wirklich persönlichen Stil. Zunächst in der Zeichnung. Er bevorzugt, wie die meisten Karikaturenzeichner, bestimmte extreme Typen: den ganz Dünnen und ganz Dicken (bei seinen beliebten Brüderpaaren treten sie gewöhnlich nebeneinander auf), die fabelhaft spitze und die kugelig runde Nase; die gemütlich behagliche Hausfrau und die alte Hexe. Er eilt gern gewissen Situationen zu: der Prügelei, bei der womöglich Blut fließen muß, — seine Grausamkeit im Stil der Kindermärchen hat Schaukal geistreich hervorgehoben — oder der zärtlich-grotesken Umarmung; er liebt einige besonders dankbare Nuancen des Gesichtsausdrucks: die Schadenfreude, das dumme Zuglotzen, die erschreckte Überraschung. Aber das alles paßt zusammen und gibt eben eine Welt, wie sie der Pessimist sich vorstellt: in der die Menschen, die Handlungen, die Motive der Handlungen wie die Melodien einer Drehorgel sich mit geringen Variationen immer wiederholen und immer durch ihre innere Bedeutungslosigkeit zu

der Wichtigkeit, die der Betroffene ihnen beilegt, einen komischen Kontrast bilden. Diese einheitliche Grundanschauung hat der Text nur noch herauszuarbeiten. Es kommt ihm keineswegs darauf an, überraschende Geschichten zu ersinnen, wie es der von Fr. Th. Vischer nicht eben glücklich mit Busch verglichene Schweizer Töpffer tut; es kommt ihm noch weniger darauf an, das Momentane in seiner Eigenart scharf festzulegen, wie der von unserm Ästhetiker in dem gleichen Aufsatz so unglaublich unterschätzte Franzose Gavarni es liebt. Sondern typische Figuren erleben typische Schicksale — gerade wie im Volksmärchen. Der heilige Antonius, Pater Filucius, die fromme Helene sind für Busch drei Typen der Scheinheiligkeit — und an wirkliche Heiligkeit glaubt er eben nicht; der Dichter Bählamm (1883) und der Maler Kleckfel (1884) sollen Künstlers Erdenwallen in grotesker Übertreibung, aber doch immer typisch illustrieren. Es gilt also immer das Typische herauszuholen, und in der Kunst der Vereinfachung sucht Busch seinen Meister. Man denke nur an jene in den Betten halbversteckten Kinder- und Frauenfiguren — wieder ein Lieblingsmotiv — die mit zwei, drei Linien uns die vollkommenste Illusion nicht nur des Lebens, sondern der Bewegung geben. Überhaupt ist Busch unerreicht in der Darstellung von Bewegungen. In einer Zeit, in der Kaulbach, Piloty, Makart die Menschen in einer bestimmten Pose erstarren lassen mußten, um sie malen zu können, ward er der erste Virtuos des Momentbildes — eben wieder weil für das menschliche Leben Bewegung typisch ist und nicht Ruhe.

Nirgends tritt diese symptomatische Eigenart Buschs stärker hervor als in seinen berühmten Sentenzen. Karl von den Steinen, der berühmte Geograph, erzählt, wenn auf langen, staubigen, Seele und Körper abmattenden Wanderungen in der Wildnis Amerikas der Geist ganz in Lethargie zu versinken drohte, habe ihn nichts so belebt, wie diese Sprüche zu zitieren:

Es ist ein Brauch von alters her:
Wer Sorgen hat, hat auch Likör

oder:

Denn hinderlich, wie überall,
Ist hier der eigne Todesfall

oder:

Wer sich freut, wenn wer betrübt,
Macht sich meistens unbeliebt

und so viele andere weise Aussprüche. — Was ist eigentlich in ihnen das Wirksame? Doch wohl das Parodistische, mit dem Selbstverständliches oder aber höchst Anfechtbares als tiefe Wahrheit vorgetragen wird:

Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

Die Autoren dieser Zeit trieften vielfach nur so von Weisheit; an Gnomen und tiefsinnigen Bemerkungen wurde wieder fast so viel geleistet wie in der Zeit des jungen Deutschland, an die diese auch sonst vielfach erinnert. Wilhelm Busch stellt diesen anspruchsvollen Dichtersentenzen die plattkomische Sentenz im Holzschnitt gegenüber und hat die Lacher auf seiner Seite.

Auch in anderer Hinsicht bedeutet er den Anbruch einer Reaktion gegen die herrschende literarische Mode. Die Formvollendung des Münchener Kreises hatte dem jungen Maler in der bayerischen Hauptstadt auch in schwächeren Exemplaren begegnen müssen. Heyse, Storm, selbst Spielhagen — sie vertraten alle eine Glätte, eine Eleganz, die dem Pessimisten eine „Ruchlosigkeit" scheinen mochte. So kam er zu seinen Versen, gerade wie der von ihm verehrte C. A. Kortum (1745—1824) in der unsterblichen „Jobsiade" (1784) durch den Gegensatz zu der Mondscheinpoesie auf seine grotesken Reime und grobkomischen Illustrationen kam. Die Schulung an Heine half; doch hat sich Busch erst allmählich zu jener erstaunlichen Leichtigkeit des komischen Reims heraufgearbeitet, die seine besten Werke, vor allem die „Fromme Helene" auszeichnet. Hier entspricht wirklich der ebenso selbstverständliche wie unmögliche Reim dem „wahnsinnigen Spiel des Zufalls, der phantastischen Aufhebung der Naturgesetze", die Vischer als einen bezeichnenden Zug bei den Bilderhumoristen hervorhebt. Gerade diese Reime und daneben die schelmische Willkür der Schlußmoral halten uns fortwährend im Gedächtnis, daß es sich eben um ein kühnes Spiel handelt — eine Empfindung, ohne die der skeptisch-pessimistische Grundton die humoristische Wirkung zerstören würde.

Aus dieser Art des „tendenzlosen Spiels" ist Busch aber doch in der mittleren Periode seines Schaffens herausgetreten und gerade damals hat er das Höchste erreicht. Dem Schopenhauerianer, dem liberalen Protestanten, dem Realisten war ein natürlicher Gegensatz zur Kirche und besonders zum Katholizismus angeboren. Als nun der „Kulturkampf" kam, begeisterte der heroische Anfang dieses

Unternehmens, das so wenig heroisch schließen sollte, den in München in der Atmosphäre der Döllinger und der Kaulbach lebenden Satiriker zu eifrigster Parteinahme. Nun erschien (1870) der „Heilige Antonius", dem „Die fromme Helene" (1871) und der geringere „Pater Filucius" (1873) folgten — letzteres eine aufdringlich deutliche Tendenzsatire. Allgemein politische Tendenz erfüllte den „Geburtstag" (1873), der gegen die Partikularisten in der hannoverschen Heimat zu Felde zog. Die „Kritik des Herzens" bedeutete den Abschied von der öffentlichen Kampfestätigkeit. Ihre mildere, weichere Stimmung zeigt sich auch noch in der „Knopp-Trilogie": „Abenteuer eines Junggesellen" (1875), „Herr und Frau Knopp" (1876), „Julchen" (1877), in der die typische Zeichnung nun zur Darstellung eines ganzen Durchschnittslebens fortschreitet. Auch sie ist reich an glücklichen Worten und Gebärden, doch die alte Frische der Erfindung zeigt sich nur noch in einem Überbleibsel aus der kulturkämpferischen Episode: dem Eremiten Krökel — der letzten wirklich zu dem grotesken Stil eines Rabelais aufsteigenden Schöpfung Buschs. Die Befriedigung am Kampfe hatte ihm wohlgetan; nun folgte die Enttäuschung. Die späteren Bücher sind nur noch Selbstkopien, wenn auch nicht immer ganz mißlungene; sein Abschiedswort: „Zu guter Letzt" (1904) nur noch ein matteres Bekenntnis jenes ironisch abgeklärten Pessimismus, den schon die „Kritik des Herzens" atmete, während die kleine Sammlung „Hernach" (1908) noch wahre Perlen seiner stillen Didaktik enthält. Er lebt nun einsam in seiner ländlichen Heimat, ein stiller Mann, dessen interessanten Kopf mit den durchbohrenden Augen kein Geringerer als Lenbach verewigt hat. Zu Michelangelo und Goethe werden wir ihn nicht, wie sein Verehrer Eduard Daelen, stellen; aber unter den charakteristischen Figuren der Zeit, unter den Vorläufern einer neuen, realistisch stilisierenden, pessimistisch idealisierenden Richtung gebührt ihm ein Platz, und unter den „Tröstern" des deutschen Volkes darf der Mann nicht vergessen werden, dessen humorvolle Selbst- und Weltüberwindung uns so viele Stunden erschütternden Lachens verschafft hat. Uns scheinen auch seine selbst von Vischer hart gescholtenen „Unsittlichkeiten" das Maß nicht zu überschreiten, das sich die Satiriker gerade der naivsten Zeiten gestatteten; will man ihn angreifen, so greife man lieber das Fundament seiner Weltanschauung an, jene blasiert weltschmerzliche Stimmung, die die höchsten Ideale nur zu ironisieren weiß:

Enthaltsamkeit heißt das Vergnügen
An Sachen, welche wir nicht kriegen.

Hier lag das Ungesunde; hier war Busch durch größere Humoristen zu überwinden, durch Gottfried Keller und Theodor Fontane, durch Anzengruber und Rosegger: Humoristen, die an Ideale glaubten. Und nichts brauchte die Periode der D. Fr. Strauß und der L. Büchner nötiger als starke, kampflustige Idealisten!

In weitem Abstand folgten zwei weitere, fast elegische Humoristen, in denen die Lebensfreude aber doch wieder gesiegt hat.

Heinrich Seidel (zu Perlin in Mecklenburg, 1842—1906) gehört zu den Glücklichen, denen es gelingt, eine typische Figur zu erschaffen, und der stillvergnügte Leberecht Hühnchen (1882; 1902 in 41. Auflage!) hat etwas mehr zu bedeuten als die plattgescheite Frau Wilhelmine Buchholz Stindes oder gar als Stettenheims moderner Meisterlügner Wippchen. Seidel, von Haus ein Ingenieur — er hat die Berechnungen für das Gewölbe der Riesenhalle des Anhalter Bahnhofs in Berlin gefertigt —, hatte schon eine ganze Reihe von Novellen, kleinen Erzählungen, Gedichten veröffentlicht, in denen sich „das Talent, wunderbare Dinge zu erleben" in hübschen Kleinigkeiten zeigte; aber er fand keine Beachtung. Unbeirrt ging er weiter der Kultur seiner zierlichen kleinen Spalierröschen nach — und mit Leberecht Hühnchen war er berühmt, hatte eine Gemeinde und auch für die späteren Schriften („Neues von Leberecht Hühnchen und anderen Sonderlingen" 1888, in 19. Auflage 1898; „Leberecht Hühnchen als Großvater" 1890) ein dankbares Publikum. Und mit vollem Recht. In dem putzigen Sonderling aus der Familie von Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz, der sich aus jedem Erlebnis ein Fest macht und aus jedem Rosenstock einen Feengarten, in diesem prächtigen Leberecht Hühnchen steckt auch etwas von dem Gefühl Nietzsches: das Leben ganz auszukosten, darauf komme es an. Und gleichzeitig ist dieses menschgewordene Idyll die humoristische Negation alles Übermenschentums, alles Ausgreifens, alles titanischen Sehnens. „Willst du immer weiter schweifen? sieh, das Gute liegt so nah: lerne nur das Glück ergreifen, denn das Glück ist immer da." Die Schwalbe baut sich ihr Nestchen hoch oben an den eisernen Rippen des ungeheueren Glasgewölbes; unten sausen die mächtigen Eisenbahnzüge, drängt sich der Weltverkehr, häufen sich die Güter von allen Enden der Welt; oben verklebt sie ihr Häuschen mit etwas Stroh

und singt ihr fröhliches Lied. So ist Seidel fast wie im Traum von dem stillen kleinen Heimatsort in die Weltstadt geflogen („Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben" 1894) und doch mit der Seele immer im kleinen Nest geblieben; so baut er sich in der lärmenden, stöhnenden, kämpfenden Verkehrshalle unserer neuesten Literatur sein enges Heim und singt sein leicht etwas spielerig, aber immer hell und selbst in der Tragik golden anklingendes Lied („Glockenspiel", gesammelte Gedichte 1889). Die Kraft eines Reuter oder Rosegger, die Phantasie Hoffmanns oder den Geist Jean Pauls hat der Neuschöpfer der Großstadt-Idylle sich von seinen Paten nicht schenken lassen können, aber vor ihnen hat er seinen reinlich und zierlich gefügten Stil voraus, der aus jedem Satz ein niedliches Ruhebettchen macht. „Wo ist die Sonne, die Sonne soll noch einmal kommen, sie hat noch niemals einen so glücklichen Esel gesehen!" Wer verweilt nicht gern mit heiterm Lächeln auf solch einem Satz? Seidel hat das verlorene Geheimnis altmodischen Glücks wiederentdeckt: er hat Zeit. Wie sein Hühnchen jede Freude noch in zwanzig Schnittchen zerschneidet, um länger daran kauen zu können, so zerlegt sein Autor jede Minute in ihre Sekunden und findet so immer Zeit, zwischen zwei ernste Momente einen fröhlichen einzuschalten und das Traurige so klein zu machen, daß es aufhört, zerstörend zu wirken.

Diese Kunst des mikroskopischen Erzählens hat Johannes Trojan (geb. 1837 in Danzig) in seinen Plaudereien („Für gewöhnliche Leute" 1893) bisweilen zu stark ausgebeutet. Aber wo er sich in voller Muße ergehen kann, da wird der Verfasser der „Scherzgedichte" (1883) zum glücklichsten Schüler J. V. Scheffels. Zu den lustigen Liedern aus Naturwissenschaft und Technologie oder reizenden „historischen Romanzen" wie „des Edlen von Strolzach Ausfahrt" kommt noch der realistische Humor seiner köstlichen Bilder „von der Börse" und „aus der Weltstadt" hinzu. Der Geist der Parodie dient bei ihm immer höheren Zielen; es fehlt jener leicht faulige Geruch einer sich über alles lustig machenden Skepsis, den der genialere Dichter des „Gaudeamus" nicht immer vermied. Diese Gesundheit erfreut auch an Victor Blüthgen (geb. 1844) in seinen heiteren Jugendschriften und Märchen („Hesperiden" 1879), neben denen er sich mannigfach in Roman und Novelle betätigt hat.

„Spezialisten" haben wir all diese Stimmungskünstler und

Virtuosen des Humors genannt. Eine große Dichterpersönlichkeit war nicht unter ihnen. Das aber war der Mann, in dem die Kunst der Stimmung gipfelte: Theodor Storm. Deshalb eben gehört er nicht ganz hierher: die Versenkung in vergangene Stimmungen bringt ihn der Gruppe der historisch-politischen Schriftsteller nahe, und selbst den Pflegern der reinen Form steht er, Geibels Verächter, aber Heyses Freund, nicht fern.

Theodor Storm (1817—1888) gehört zu jenen Dichtern, deren ganzes Leben fast nur ein eigentliches Erlebnis aufweist: ihre Jugendzeit. Es sind lyrische Naturen, von so zarter und zugleich tiefer Sensibilität, daß schon in Jahren, die sonst noch vor dem „Aufblühen der Außenwelt" liegen, sie sich vollsaugen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgibt. Das verleiht dann jedem künstlerischen Wiedererwecken dieser Jugendeindrücke einen eigenen Reiz; nicht bloß die Darstellung, schon die Konzeption selbst ist gleichsam vergoldet von der Patina jahrelanger Unberührtheit; ein gesättigter Goldton wie auf den Werken alter Meister erfüllt schon die Phantasievorstellung des Dichters und geht von hier, fast ungewollt, in die Ausarbeitung über. Daneben liegt aber der Nachteil, daß die Phantasie so früh gleichsam ausgefüllt ist, daß neue Eindrücke kaum noch Raum finden; immer suchen nur dieselben alten Lieblingsstimmungen nach neuem Ausdruck, nach neuen Trägern. Zwar von Storms eigentlicher Lyrik gilt das nicht so ganz; hier tönt neben jener süßen Jugendsehnsucht ein kräftiger Weltton, wenn auch seltener, weniger gepflegt:

Wir können auch die Trompete blasen
Und schmettern weithin durch das Land;
Doch schreiten wir lieber in Maientagen,
Wenn die Primeln blühn und die Drosseln schlagen,
Still sinnend an des Baches Rand.

Aber fast ganz gilt es für seine Novellendichtung. Er schreibt selbst an Eduard Mörike, seinen Liebling und seinen nächsten Verwandten unter den Zeitgenossen: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form. Daher ging von allem, was an Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor an mir ist, die Spur meist nur in die Gedichte hinein. In der Prosa ruhte ich mich aus von den Erregungen des Tages; dort suchte ich grüne stille Sommereinsamkeit." Und ebenso bezeichnend einmal an Ludwig Pietsch: „Ich lege Ihnen hier ein Gedicht bei, worin die

Sehnsucht nach unserer alten Heimat Worte gefunden"; (es ist das Gedicht „Gartenspuk") „eine wohl nicht ganz gelungene Dämonisierung dieser Garteneinsamkeit, welche die Mutter meiner meisten Produktionen ist."

Das ist Romantik — sicherlich; und die beiden Forscher, denen wir so vortreffliche Analysen der Stormschen Dichtung verdanken, wie wir sie nur von wenigen deutschen Poeten besitzen, Erich Schmidt und Paul Schütze, haben nicht verfehlt, die Verwandtschaft Storms mit der Romantik hervorzuheben. Romantisch ist dies starke Unterscheiden der poetischen Einsamkeit von dem prosaischen Lebenslärm, ist Storms Naturempfindung überhaupt, für die Schütze mit Recht einen Spruch Goethes zitiert: „Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleichlautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit." Das scheint in der Tat wie auf Storm gemünzt:

Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Romantisch ist seine Vorliebe für Künstlerromane oder doch die Neigung, den Helden „von der Prosa des Lebens abgewandt" darzustellen und diese Tendenz etwa noch durch einen realistischen Gegenspieler (wie in „Immensee") zu verstärken. Und dennoch ist Storm nicht Romantiker im vollen Sinne des Wortes; er ist eben ein Nachkomme der Romantik, den die politisch-historische Richtung einer neuen Zeit berührt hat. Daher zweierlei: Im Gegensatz zu der unbestimmt-idealisierenden Traumwelt Eichendorffs ein realistisches Individualisieren der poetischen Erdenwinkel; und im Gegensatz zu Brentanos Schwelgen im Dichtergefühl eine ernste, kunstvolle Technik. Denn wer sich wie Storm und Freytag und Fontane mit der Vorstellung von der rechten Eigenart und Tüchtigkeit deutschen Wesens erfüllt hatte, dem konnte die altromantische Verachtung aller, auch selbst der künstlerischen Arbeit nicht in den Sinn kommen.

Theodor Storms romantische Welt ist nicht aus dem Gegensatz zu der wirklichen oder doch mindestens nicht aus ihm allein herausgeboren, wie etwa Brentanos Bilder aus dem frommen Mittelalter. Sie ist eben nur der poetische Nachklang der wirklich und zwar mit größter, seltenster Bestimmtheit aufgenommenen Jugendeindrücke. Das schafft ihr die Wahrheit, wo das Leben

des Eichendorffschen „Taugenichts“ ein freilich entzückender Traum und Brentanos „Arme Frau von Hennegau“ ein wenn auch reizvolles Spiel bleibt.

In der kleinen alten Handelsstadt Husum in Nordfriesland ist Theodor Storm (14. September 1817) geboren. Es ist ein Ort, dem nicht jeder auf den ersten Blick viel Reiz abgewinnen würde; aber für dies empfängliche Dichtergemüt konnte keiner an Anregungen reicher sein. Die malerische Verwirrung verfallender Patriziergärten in der einst reichen und angesehnen Stadt gab jene „Garteneinsamkeit“, die der Dichter selbst mit Recht als besonders charakteristisch für seine Muse hervorhebt; das Meer gab jene Stimmung elegischer, unbestimmter Sehnsucht, wie sie manche Verse der Odyssee oder altenglischer Dichtungen atmen, gab der Luft den grauen, versilbernden Ton und den Eindruck der mächtigen Stille. Stille auch sonst in den Straßen der verarmenden Stadt und umher:

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohne Unterlaß;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.

Dazu noch die stark persönliche Stimmung der nächsten Umgebung; eine altangesessene Familie mit fremder Blutbeimischung. Ein altes Haus mit winkeligen Treppen und Bodenräumen und Urväter-Hausrat drein gestopft bereitet auf die von dem Dichter fast allzusehr gepflegte Requisiten-Romantik der alten Wanduhren und Violinen, Spiegel und Wandgemälde vor. Fast sind damit die Hauptmotive seiner Novellenpoesie schon gegeben; fast sind die tragenden Figuren seiner Erzählungen nur Verkörperungen seiner Jugendeindrücke.

Der Sohn des vielbeschäftigten Advokaten studierte erst (1837) in Kiel, dann in Berlin Jura. Bald trat er auf der heimatlichen Universität in enge Verbindung mit zwei Landsleuten, Theodor Mommsen und dessen Bruder Tycho. Ganz im Sinne der politisch-historischen Richtung sammelten die drei eifrig Märchen aus Schleswig-Holstein, die sie später Karl Müllenhoff überließen: von allen vieren ward die gelehrte Arbeit zugleich als eine Demonstration für das Deutschtum der Heimatsprovinzen aufgefaßt. Dann ließ Theodor Mommsen — denn er war unzweifelhaft der Führende — mit Storm und dem Bruder Tycho das „Liederbuch dreier

Freunde" (1843) erscheinen. Seine Hauptbedeutung ist eine kritische, programmatische. Einig waren alle drei im Preis des für Deutschland sonst noch fast unentdeckten Mörike, in der Abwehr von Gutzkows Prosa und Rückerts Lehrhaftigkeit. Aber Eichendorff, den Storm immer geliebt hat, enttäuscht Mommsen mit seiner Gesamtausgabe. — Der Standpunkt der Gruppe ist danach im ganzen klar genug. Das ist die Hauptsache, daß in einer Zeit, die das Verständnis für wahre Poesie immer mehr über der Überschätzung hier der Form, dort des Gedankeninhalts verlor, die drei Holsteiner wieder erkannten und betonten: in der inneren Form liege das eigentliche Merkmal der Poesie, in der künstlerischen Anschauung, in der vollkommenen Durchdringung von Form und Inhalt.

Storms eigene Praxis ist noch nicht gereift, obwohl er poetisch schon jetzt der Bedeutendste ist. Aber den ästhetischen Standpunkt des Büchleins hat er immer beibehalten: die Abwehr von Reflexionspoesie und leerem Formenspiel, die energische Betonung der Stimmung als des Hauptfaktors der Lyrik. Am deutlichsten spricht sich diese Stellung in seiner ausgezeichneten Auswahl deutscher Lyrik aus, die er als „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius" (1870) herausgab. Die Einleitung lehnt vor allem die Phrase in der Lyrik scharf ab und verwirft die patriotische Rhetorik; die Auslese selbst kümmert sich nicht um berühmte Namen, sondern sucht Ursprünglichkeit und Stimmung. Im ganzen wird man zu einer Übersicht unseres Schatzes an echter reiner Lyrik von Claudius bis zu Storm keinen besseren Führer finden.

Storm hatte sich (1842) in seinem lieben Husum als Advokat niedergelassen, bis (1853) die dänische Regierung den eifrigen deutschen Patrioten, der in Liedern sein Schwert geschwungen hatte, aus der teuren Heimat trieb. Er ging nach Preußen; aber trotz den angeregten Dichtergesellschaften im „Rütli" und im „Tunnel" konnte er sich in Potsdam nicht eingewöhnen. Theodor Fontane hat den Gegensatz, in den Storm mit seiner allzu laut gepflegten „Husumerei" zu den Preußen geriet, nicht ohne Schärfe geschildert; und man fühlt, daß auch Storms ästhetischer Purismus ihn den Genossen entfremdete. Der Romantiker, dem die Poesie die Hauptsache, eigentlich der allein ernst zu nehmende Inhalt der Existenz blieb, und der Realist, dem das Leben selbst die Hauptsache war, standen sich hier in charakteristischen Typen gegenüber.

Storm wurde dann (1856) als Kreisrichter in das entlegene katholische Heiligenstadt in der Provinz Sachsen versetzt, wo er sich schon eher gefiel; aber sobald die politischen Verhältnisse es gestatteten, kehrte er (1864) in die Heimat zurück. Sein Glück wurde bald durch den schwersten Verlust getrübt: seine geliebte, schöne, viel besungene Gattin Constanze starb (1865). Im folgenden Jahre gab der Landvogt von Husum seinen zärtlich geliebten Kindern eine zweite Mutter. Er blieb dann im Justizdienst in seiner Vaterstadt (bis 1880) und siedelte zuletzt in ein von ihm selbst erbautes „festes, rotes, an der Sturmseite mit Schiefer von oben bis unten bedecktes Kastell" in Hademarschen über. Da lebte der kleine zierliche Mann mit der vorgebeugten Haltung und den freundlichen Augen im schmalen Gesicht noch acht glückliche Jahre, eifrig in seinen Lieblingsdichtern lesend und auch wohl mit „jugendlich leidenschaftlicher Tenorstimme" Schumannsche Lieder und Volksweisen vorsingend, korrespondierend und Novellen schreibend, bis (4. Juli 1888) sein Tod ein Trauertag für Deutschland wurde.

Theodor Storm hat selbst gestanden, er habe nie in seinem Leben eine Versuchung zum Drama gefühlt — eine höchst merkwürdige Singularität, noch größer als Ibsens Gleichgültigkeit gegen alles Romanartige, denn der norwegische Meister hat wenigstens in metrischer Form Romanzen geschrieben. Man könnte aber fast noch weiter gehen und behaupten, in der größeren Hälfte seines Lebens habe Storm überhaupt nur Lyrisches gedichtet. Wie seine Novellistik aus der Lyrik hervorwächst, hat Schütze an der frühen Erzählung „Ein grünes Blatt" gezeigt; und umgekehrt verdichtet sich wieder, wie in „Immensee", die Stimmung zum Liede. Deshalb sind die Verse innerhalb der Erzählung bei Storm, wie bei seinem Vorbild Eichendorff, ganz etwas anderes als die, die Fontane oder gar Jordan in den Roman einlegen: nicht ein von außen eingefügtes Mittel, Höhepunkte der Handlung gleichsam mit angesteckten Fackeln zu beleuchten, sondern ungewollter Übergang in die Sprache der Dichtung; wie denn auch seine Prosasätze zuweilen in jambische Regelmäßigkeit übergleiten. Wir erinnern nochmals an jenes wichtige Geständnis des Dichters: „Sobald ich recht bewegt werde, bedarf ich der gebundenen Form". Kaum wäre es übertrieben, wenn wir sagten: Storm bedient sich der Novelle, um die ersehnte Stimmung zu erlangen — um „sich auszuruhen von den Erregungen des Tages" —; besitzt er sie,

so wird ihm ihr Inhalt von selbst zum Gedicht. Wie sagt doch Eichendorff?

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Diese Lyrik innerhalb der Epik, wie etwa das wunderbare „Heute, nur heute bin ich so schön" des Harfenmädchens, ist nichts als das Singen der durch das Zauberwort erweckten Welt. Und wie sie seinen Figuren zum Gesang wird, so vor allem auch dem Dichter selbst.

Die Lyrik ist für Storm, was sie für die Poesie aller Völker ist, die eine lebendige Poesie überhaupt ihr eigen nennen, was sie auch für Goethe war: die notwendige Unterströmung aller höheren Gestaltung, die Voraussetzung für Epos und Roman so gut wie für das Drama. Sie ist nichts anderes als die Anerkennung der poetischen Welt selbst. Es werden nicht etwa „poetische Momente" aufgesucht, noch weniger fertige Empfindungen nachträglich — wie meist bei Hebbel — in Verse gebracht; sondern was das Zarteste, das Beste, das innerste Leben des Dichters erweckt, das wird ihm von selbst zum melodischen Vers. Daher geht gerade diese reine Lyrik in der Regel von einer bestimmten Situation aus, wie die Volkslieder gern mit einem typischen, Stimmung erweckenden Natureingang („Es steht eine Linde in jenem Tal, ist oben breit und unten schmal") einsetzen. Der Gesang der Nachtigall in der Nacht, die Heimkehr aus einer lauten Gesellschaft, ein Chorus von Naturstimmen wie in dem unvergleichlichen „Juli":

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
Seine Ähren senkt das Korn,
Rote Beere schwillt am Dorn,
Schwer von Segen ist die Flur —
Junge Frau, was sinnst du nur?

Der leise Sommerwind selbst scheint diese Klänge herüberzutragen, der Dichter hat sie bloß nachgeschrieben. Wie in der Volkspoesie sind es vor allem die großen, immer wiederkehrenden Momente, die zum Lied auffordern: Liebeswerben, Begraben der Liebsten; seltener erklingt das Festlied, was mit dazu beiträgt, auch der Sammlung seiner „Gedichte" (1853) den „Mollton" zu

geben, den Erich Schmidt darin hört. Dagegen fehlen die uralten nationalen Gelegenheitslieder nicht, und so ertönt auch bei Storm in zornigen oder freudigen Liedern das Gefühl des innigen Anteils an den Geschicken des Vaterlandes, der Zorn über dänische Bedrückung, deutsche Unentschlossenheit, über das verräterische Treiben einzelner. Die Didaktik selbst, durch wenige, aber goldene Gedichte vertreten, wird zur Gelegenheitspoesie — wieder nach uralter Art. Hebräische und altspanische, altenglische und altdeutsche Volksdichtung fingiert für eine Sammlung lehrhafter Sprüche gern die Situation, daß der Vater dem in die Ferne ziehenden Sohn gute Lehren mitgibt, und noch Shakespeare hat für Polonius dies Muster befolgt; so erwachten auch die besten Gnomen Storms aus der Stimmung, mit der der Vater seiner einst ohne ihn durchs Leben gehenden Söhne gedenkt. Hier sehen wir auch, daß Storm wie Hölderlin und auch wie Geibel keineswegs ein zerfließender Rührungsmensch war, sondern ein fester Charakter, wie er sich, ruhig und treu, im Leben gezeigt hat:

Der Glaube ist zum Ruhen gut,
Doch bringt er nicht von der Stelle;
Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
Der sprengt die Pforten der Hölle —

oder

Der eine fragt: was kommt danach?
Der andere fragt nur: ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der Freie von dem Knecht.

Die Formen sind schlicht und einfach; die Künstelei gesuchter Metra, die noch das „Liederbuch" spielend zeigt, hat in der Epoche der Geibel und Bodenstedt niemand strenger gemieden als Storm. Von fremden Formen begegnet häufiger nur eine, das Ritornell:

Dunkle Zypressen —
Die Welt ist gar zu lustig;
Es wird doch alles vergessen.

Diese volkstümliche italienische Form scheint ja wie für ihn erschaffen. Die erste Zeile wirft leicht das erregende Moment hin, eine Blume mit ihrer Farbe, ihrem Duft, — zwei Zeilen sprechen den Eindruck aus, den sie erweckt, und der Schlußreim greift noch einmal zu der Blume. Es liegt aber in Storms Art, daß auch bei längeren Gedichten gern der Akkord, der im Anfang angeschlagen wird, am Schluß, ausdrücklich oder angedeutet, wiederkehrt.

Dazu genügen ihm die schlichtesten Mittel; auch der Reim ist einfach, und das Reimwort, das am nächsten liegt, nicht gesucht und nicht gemieden, erspart jede Künstelei. Schlicht fügen sich auch die Sätze, fast immer mit den Versen zugleich schließend; und oft sind die Strophen nur durch ein Semikolon abgegrenzt, dessen Häufigkeit überhaupt für Storms leise, Halbglied in Halbglied, Ring in Ring zur Kette hängende Technik bezeichnend ist. Ein intensives Auffaugen der Stimmung erschöpft die Situation rasch: „Vielstrophigkeit", sagt Erich Schmidt, „ist diesem lyrischen Drang selten ein Bedürfnis, da er die Urkraft wahrer Lyrik besitzt, mit wenigem vieles, alles zu sagen." Doch dehnt sich auch wohl die erblickte Situation durch leichtes Weiterspinnen zu einer kurzen Novelle aus, wie in dem lustigen „Mädchen mit den hellen Augen" oder dem tiefernsten Bekenntnis „Ein Sterbender".

So entsteht eine Lyrik, die auf den ältesten, festen Grundlagen volkstümlicher Liederdichtung gegründet steht und doch in jedem Zug individuell ist. „Tiefes Selbsterleben ist das Wesentlichste", schreibt Storm einmal, als er sich (wie Gottfried Keller) gegen das unruhige, zerstreuende Reisen und Skizzensammeln erklärt; tiefes Selbsterleben bebt durch jede Faser dieser wundervollen Lyrik.

Und das Lyrische gibt vor allem auch seiner Novellendichtung den Reiz. Wie eng sie durchweg mit seiner Lyrik zusammenhängt, hoben wir bereits hervor; und die Grade dieser Verwandtschaft sind es auch, wonach sich die Perioden seiner Epik abgrenzen. Die beiden ersten Perioden hat (nach Paul Heyses Vorgang) schon Schütze richtig geschieden: die erste geht bis zu der Heimkehr nach Husum (1848—1864) oder bis zum Tod der ersten Gattin (1865), die zweite bis zur Übersiedelung nach Hademarschen (1880). „Ein härterer, energischerer Zug macht sich von nun an mehr und mehr bei ihm geltend", sagt der Biograph zur Charakteristik des Wendepunktes 1864—1865. „An die Stelle der weichen Umrisse treten festere, und was er ehedem in wehmütiger Resignation hatte verklingen lassen, nimmt jetzt eine tragische Wendung." Aber der Übergang ist ein allmählicher, und noch mehr gilt das von dem zur dritten Periode. „Er, der nach seiner Stammesart und seiner besonderen Anlage von jungen Tagen her ein elegischer Dichter gewesen, er wird als Greis ein erschütternder Tragiker", sagt Köster in der glänzenden Einleitung zu Storms Briefwechsel mit Keller. Er weist auch darauf hin, wie jetzt neue Probleme in Storms

Dichtung einrücken, „bis dann in den Novellen der letzten zehn Jahre das Verhältnis von Vater und Sohn, das Keller so fern liegt, ihn am meisten beschäftigt." — Die Gruppe der „Chroniknovellen" („Aquis submersus" 1877, entstanden 1875—1876; „Renate" 1878; „Eekenhof" 1880, „Zur Chronik von Grieshuus" 1884, „Ein Fest auf Hadersleyhuus" 1886) führt in allmählicher Anspannung von der Novelle zum Roman. Ganz wird diese Form von Storm allerdings nie erreicht; aber „Renate", „John Riew'" (1886), „Ein Bekenntnis" (1888), „Der Schimmelreiter" (1888) bedeuten ebensoviel Stufen der Annäherung an die Romanform, und diese Dichtung, Storms letztes Werk, bedeutet jedenfalls die größte Nähe zu dieser Gattung, die sein Talent ihm überhaupt gestattete.

Wir haben schon ausgeführt, wie durchaus Storms poetische Produktion in der Erinnerung wurzelt. Die begierig aufgenommenen Jugendeindrücke bilden für sein ganzes Leben den Grundstock und das bestimmende Muster seiner poetischen Erregungen. Alle Dichtungen Storms könnte man als „historische Lyrik" bezeichnen: der Versuch, aus gewissen Überresten oder Nachklängen einen verschwundenen Zustand wieder aufzubauen, ist den bezeichnendsten unter seinen Gedichten mit fast all seinen Novellen gemein. Hieraus entspringt folgerecht die Eigenart seiner Technik. Man hat einzelne seiner Erzählungen „Erinnerungsnovellen" genannt; im Grunde sind sie das alle. Die Erinnerung bestimmt seine Kunst ebenso herrisch, wie der Traum die Otto Ludwigs. Dieser verlangte vom Drama, es solle so „epitomieren", wie das Gedächtnis es tue. „Wie geht die Erinnerung zu Werke? Einer denkt z. B. an Jugendliebe und ihr Schicksal; dann wird die Erinnerung eine dichterische Abstraktion vornehmen, alles Vorher und Nachher, alles, was zugleich mitspielte, aber nicht eingriff, weglassen; die Personen, die mit in den Handel selbst verflochten waren, werden von der Erinnerung nur an der Seite erhellt sein, die mittätig den beiden Helden zugewandt war; das volle Licht der Aufmerksamkeit wird auf die beiden Hauptpersonen, auf den sich Erinnernden und seine damalige Geliebte, fallen." Das ist fast nichts als eine genaue Charakteristik zunächst der „Erinnerungsnovellen" Storms, wie „Immensee"; aber annähernd auch seiner übrigen Schöpfungen. Storm beginnt mit der Gegenwart, mit der jetzt eben auftauchenden Erinnerung, und schreitet von da zurück, doch so, daß (wieder

nach Otto Ludwigs Beschreibung) die Erinnerung „von den Zeitspatien zwischen den einzelnen Szenen abstrahiert; sie geht stetig von Ursache zur Wirkung, seien sie auch in der Zeit noch so weit auseinander, hier schließen sie eine Kette; wie die einzelnen Szenen interessanter für die Erinnerung sind, um so länger wird sie verhältnismäßig bei ihnen verweilen und sie ausmalen . . ." Es ist also keine Manier, sondern psychologische Notwendigkeit in Storms Technik: nach dem Muster wirklicher Erinnerungen modelt er erfundene.

Hieraus erklärt sich noch mehr. So die Vorliebe für die Form der Ich-Novelle (zuerst „Auf dem Staatshof" 1858), in der die Technik des Rückerinnerns ganz direkt angewandt werden kann. So die Neigung, die Figuren nicht in breiter Deutlichkeit vorzuführen, sondern auf besonders sprechenden Teilen der Erscheinung zu verweilen, die sich der Erinnerung am stärksten einprägen, vor allem auf dem Auge:

> Des Menschen Seele ruht für Storm im Auge. Er ist unerschöpflich an Beiwörtern und bildlichen Wendungen, die das Auge angehen. Seine Frauen und Mädchen haben schöne gläubige Augen, ruhig blickende von kindlicher Klarheit, schwesterliche, gefirmte, lichte Falkenaugen, große, erschrockene Kinderaugen, oder schöne sündhafte, verirrte, ruhe- und heimatlose, große brennende, tote Augen. Augen mit dem blauen Strahl des Edelsteins begegnen und Augen, die, still wie die Nacht, ein holdes Geheimnis sind, Augen, die in entlegene Fernen oder in jähe Abgründe zu blicken scheinen, schwarze Augen, die einen See ausbrennen könnten, und Augen, von denen es heißt, sie seien ein halbes Dutzend Jahre älter als das Mädchen selbst.

Nach dem Auge kommt der Klang der Stimme zunächst in die Erinnerung; dann die Hand, die zarte Frauenhand: Storm ist vielleicht der erste, der die später besonders von den Nordländern (Jacobsen, Juhani Aho) und Romanen (Goncourt, Verlaine, Ernst Edgren, d'Annunzio) kultivierte Psychologie der Hand in die Erzählung eingeführt hat:

> Ich weiß es wohl, kein klagend Wort
> Wird über deine Lippen gehen;
> Doch, was so sanft dein Mund verschweigt,
> Muß deine blasse Hand gestehen.
>
> Die Hand, an der mein Auge hängt,
> Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
> Und daß in schlummerloser Nacht
> Sie lag auf einem kranken Herzen.

Auch das Haar, die Gestalt, gern von einem weißen Kleid hervorgehoben, die schlanke Haltung prägen sich dem Gedächtnis ein und werden daher, wie Schütze beobachtet hat, gern von Storm zur andeutenden Schilderung der Frauengestalten benutzt. Diese Manier grenzt schon an etwas anderes, was Storms Technik bezeichnet: die Vorliebe für symbolische Handlungen und Gegenstände: das Schwimmen nach der Wasserlilie (im „Immensee"), das Wandgemälde (im „Waldwinkel"), der Brunnen („In St. Jürgen"). Man hat auch hier an die Romantik erinnert und an das fatalistische Moment der Schicksalsdramen. Es ist doch bei Storm etwas anders. Dieses Schwimmen, dieser Brunnen sind nur die in der Erinnerung am hellsten beleuchteten Punkte der Handlung oder der Landschaft, und deshalb erhalten sie in dem Berichte, für den sie das Ganze vertreten müssen, eine symbolische Bedeutung, gerade wie die Hand oder die Stimme der geliebten Frau; eine absichtliche Poetisierung durch das Symbol ist nicht, oder doch nur ausnahmsweise erstrebt. Denn auch seine Naturschilderungen erhalten ihre wunderbare Kraft und Anschaulichkeit vor allem dadurch, daß die Phantasie sich tief in das Landschaftsbild einfühlt, sich damit vollsaugt, daß nun aber die Schilderung selbst nicht alles wiedergibt, sondern nur eben die Punkte, die als wesentlich und charakteristisch sich dem Gedächtnis einprägen. — Eine letzte Folge dieser Technik ist endlich die von Erich Schmidt charakterisierte Sparsamkeit des Dialogs. „Anfangs war auch die Äußerung der Stimmung durch laute Worte ungemein sparsam. Ein hingehauchter Name „Elisabeth", oder beim Anblick eines bedeutsamen Ortes nur ein „Immensee", beim Zusammentreffen nur die Anrede: „Wir haben uns lange nicht gesehen" und die Gegenrede: „Lange nicht!"; ganz ähnlich beim Abschied: „Du kommst nie wieder!" — „„Nie!"" — Auch später ist Storm nie zu lebendigerem Redeaustausch vorgeschritten.

Sicherlich, hier liegt eine Schwäche dieser Technik. „In dem scheinbar unendlichen, ewig wechselnden Lande der Träume," sagt der feinste Psycholog der neueren Literatur, J. P. Jacobsen, „gibt es in der Tat nur bestimmte, kurze, gebahnte Wege, auf die sich der ganze Verkehr beschränkt und von denen niemand weichen darf." Auf ihnen halten sich die Figuren Storms. Wo bliebe da Raum oder Zeit zu vollem Ausleben im Gespräch oder gar zu geistreichen Umblicken? Auch von den Gesprächen bleiben nur symbolische

Reste bezeichnend in der Erinnerung, wie wir einen Kirchturm noch sehen, wenn die ganze Stadt mit ihren mannigfaltigen Dächern, Kuppeln, Monumenten schon entschwunden ist.

Eine gewisse Eintönigkeit muß man daher bei Storms Novellen eingestehen. Etwas schwer ist es doch, in der Erinnerung diese vielen blassen Mädchen mit den dunkeln Augen, diese stillen, träumenden Musikanten und Gelehrten, diese einsamen alten Jungfern mit dem heimlich gehegten Veilchen am Herzen auseinanderzuhalten. Auch von der Gesamtproduktion Storms bleibt dem Leser fast nur ein musikalisches Erinnerungsbild, aus wenigen symbolischen Zügen zusammengesetzt. Wohl bewegen sich dazwischen auch herbere Gestalten wie Franziska Fedders (im „Waldwinkel") und die Tochter des Deichgrafen (im „Schimmelreiter"), auch harte Physiognomien wie „Der Herr Etatsrat" (1882); zahlreicher noch „Hoffmannsche Figuren", Originale, in denen das Groteske sich mit dem Beängstigenden mischt, wie in den Amtschirurgen und den beiden Kuchenessern der alten Zeit („Zerstreute Kapitel" 1873), für deren Bild der Dichter selbst den seligen Kammergerichtsrat heraufbeschwört. Dennoch ist im ganzen die zarte, oft nur musikalisch anregende Umrißzeichnung der Gestalten durch die ganze Novellendichtung Storms vorherrschend geblieben. Selbst die Titel vermeiden so scharf abschneidende Silhouetten wie „Soll und Haben" oder „Die letzte Reckenburgerin", eine soziale Rangbezeichnung wie „Graf Petöfy". Statt dessen werden elegisch-stimmungsvolle Namen gesucht: „Immensee", „Ein grünes Blatt", „Von jenseits des Meeres", „Waldwinkel", „Ein stiller Musikant". Oder fremder und dialektischer Klang erweckt Stimmung: „Aquis submersus", „Pole Poppenspäler", „Bötjer Basch". „Auf der Universität" klingt zu bestimmt; es wird umgetauft: „Leonore"; „Eine stille Geschichte" sagt zu viel, es muß dann heißen: „John Riew'". Im Innern wird ebenso die Begrenzung durch Kapitel oder scharfe Abschnitte anderer Art vermieden: weich fließt eine Erinnerung in die andere über.

Von der ersten Periode („Immensee" 1852 — noch immer Storms verbreitetstes Werk; „Ein grünes Blatt" 1855), die jede eigentliche Handlnng fast absichtlich vermeidet, hebt sich Storm zu der Höhe der zweiten, der wir seine Meisterwerke „Psyche" (1877), „Aquis submersus" (1877), „Renate" (1878) verdanken. Die Chroniknovellen hat wohl die Freundschaft mit Gottfried Keller

(seit März 1877) angeregt; zeitlich war beiden Raabe vorangegangen. Für Storms Eigenart war die seitdem oft gemißbrauchte Form wie geschaffen. Langsam singt er dann in der dritten Periode („Der Herr Etatsrat" 1882, „John Riew'" 1886). Er wird der musikalischen Wirkung müde; er findet nicht mehr die Kraft gewaltiger Tragik. Dafür strebt er der Konzentration des Romans zu — wie der gealterte Keller. So kommt er zu dem „Schimmelreiter" (1888). Aber hier reicht die Technik nicht aus. Der Hörer muß sich eine endlose Geschichte von einer Figur, dem Schulmeister, aber völlig in Storms Art, erzählen lassen; endlose Reden, ganz gegen seine Manier, werden gewechselt; ein unmotiviert grausames Ende knickt die Entwickelung ab. So haben wir auch an Storm ein merkwürdiges Beispiel, wie ein Talent sozusagen über seine Fähigkeit hinausreift: der in der Stimmungsnovelle Meister war, wird allmählich zum Entwickelungsroman gedrängt, um dort zu scheitern.

Fast wie ein österreichischer Doppelgänger Storms, aber doch eben durch sein Milieu von ihm charakteristisch verschieden, steht neben Storm Ferdinand v. Saar.

Ferdinand von Saar (1833—1906) aus Wien ist (1859) aus dem Offizierstand in die Literatur übergetreten. Es ist für den Charakter der Zeit, für ihr „machtvolles Rüsten", vielleicht nicht ohne Bedeutung, wie stark frühere Militärs hervortreten: der Philosoph Eduard v. Hartmann, der Lyriker Greif, selbst in den Reihen der Konfliktsredner der General Stavenhagen und der Major Beitzke gehören hierher; Treitschke ist nur durch sein Leiden verhindert worden, die Laufbahn seines Vaters einzuschlagen. Auch Saars intimster Freund, Stephan Milow (eigentlich Stephan v. Millenkovics, geb. 1836 zu Orsova), der Verfasser von stimmungsvollen Elegien und leicht in die Affektation überschlagenden Novellen („Frauenliebe" 1893), hat den Degen mit der Feder vertauscht. Saar war schon sieben Jahre im Ruhestand, als er (1866) seine erste und nach dem Urteil der meisten Kenner beste Novelle, „Innocens", schrieb und veröffentlichte; mit langen Pausen erschienen dann seine weiteren Schriften, Dramen („Kaiser Heinrich IV." 1865), Novellen („Marianne" 1873, „Novellen aus Österreich" 1876, „Schicksale 1888, „Drei neue Novellen" 1883, „Frauenbilder" 1892, „Herbstreigen" 1897), Gedichte (1852), Wiener Elegien (1893), schließlich ein komisches Epos („Die Pincelliade"

1897). Er ist ein Mann des langsamen, ruhigen Ausarbeitens; etwas spezifisch Österreichisches liegt in seinem stillen behaglichen Zusammenleben mit den Gegenständen, seiner zarten freundlichen Art sie anzufassen. Er ist ein Dichter des Herbstes, den er in einem schönen Gedicht besingt:

Der du die Wälder färbst,
Sonniger, milder Herbst,
Schöner als Rosenblühn
Dünkt mir dein sanftes Glühn.

Nimmermehr Sturm und Drang,
Nimmermehr Sehnsuchtsklang;
Leise nur atmest du
Tiefer Erfüllung Ruh.

„Herbstreigen" — die ganze Sammlung seiner Novellen könnte so heißen. Überall die milde Stimmung eines von der Welt freundlich enttäuschten Mannes. Er gehört „zu den Raschdurchwallten", die sich rasch und leidenschaftlich für schöne Frauen, für tote Gedanken, für gewaltige Ziele begeistern können. Was hat er erreicht? so wenig von dem, was er erhofft. Er hat das Verlangen aufgegeben; das höchste Ziel ist ihm nun „Erkenntnis des eigenen Selbst". Und nun, um sich selber zu erkennen, sieht er zu, wie die andern es treiben. Er sitzt am langsam verlöschenden Kamin in einem alten mährischen Schloß, blickt mit den nachdenklichen Augen in die Kohlen und streicht sich die wirren ergrauenden Haare von der hohen Stirn. Da ist es ihm, als tauchten verwandte Gestalten vor ihm auf, die er einst gekannt, die sein scharfes Gedächtnis nicht losließ — rühmt er sich doch, keine Hand zu vergessen, die er einmal sorfältig betrachtet. Und so entsteht ihm, indem er die Geschichte sich selbst vorerzählt, die Novelle. Daher die typische Form seiner Novellen, wie Jakob Minor sie analysiert hat:

> Sie gehören fast alle jener eigentümlichen Form der Ich-Novelle an, in der der Dichter selbst immer leibhaft gegenwärtig ist, ohne mit dem Helden selbst identisch zu sein. Meistens spielt er die Rolle des Vertrauten, der als Freund und Berater Gelegenheit zur Beobachtung und zur Anteilnahme gehabt hat . . . Der Dichter erzählt nur, was er erfahren hat; und wir erfahren von ihm nur, was er weiß und wissen kann. Über das, was er nicht in Erfahrung bringen konnte, läßt er uns im unklaren . . . Jede Saarsche Novelle spielt sich in einer Reihe von Begegnungen ab, die ungefähr den Kapiteln entsprechen, und wo beim Zusammenkommen und beim

Weggehen immer die höflichsten Grußformeln beobachtet werden. Zwischen den einzelnen Begegnungen liegt immer ein Zeitraum von vielen Jahren und ein Wechsel des Schauplatzes . . . Mit jeder Begegnung aber ist ein entscheidendes Moment in dem Charakter des Helden oder in seinen Schicksalen gegeben; so viel Begegnungen, so viel Stationen auf seiner Lebenswanderung . . .

Natürlich; der Dichter fragt ja wirklich den Gestalten, die da als einzige Gäste ihm gegenübersitzen, ihre Erlebnisse ab. Und jede neue Situation, jede neue „Station auf der Lebenswanderung" verlangt für dies sein abtönende Dichtergemüt einen neuen Schauplatz: der frühere paßt nicht mehr. Eine ganz persönliche Formgebung, eben deshalb von eigenem Zauber. Man kann von Saars Novellen sagen, was sein Innocens von dem Bild an der Wand seiner Stube rühmt:

Man kann sich nicht satt schauen daran. Das kommt aber daher, weil man seine eigentliche Schönheit mit den Blicken gleichsam erst aus der Tiefe an die Oberfläche saugen muß. Beim ersten Hinsehen erscheint es fast leer und läßt kalt. — Solchen, die kein geistiges Auge besitzen, wird es niemals ein rechtes Wohlgefallen abgewinnen.

Seine Gestalten sind nie Bezwinger, stets Bezwungene. Aber ein „Gloria victis" klingt, leise doch vernehmlich, durch all seine Dichtungen. Wenn er auch „die erste Arbeiternovelle" verfaßt hat, den „Steinklopfer" (1873) — zu eben der Zeit, hebt Minor hervor, als sich Anzengruber aus den Steinklopfern seinen Lieblingsphilosophen Hans holt —, einen Vorläufer der „Moderne" hätte man diesen Romantiker nie nennen sollen. Nicht auf Wirklichkeitsbilder von täuschender Kraft legt Saar seine Bücher an; Stimmungsbilder, am liebsten mit leicht altmodischer Färbung, gibt er, und das Blinde Kuh-Spiel in „Marianne", wohl das lieblichste Genrebild aus dem vormärzlichen Österreich, das wir besitzen, ist für ihn ungleich charakteristischer als jener fast zufällige Griff in modernes Arbeiterelend.

Romantiker ist er auch in der Lyrik, und jene „Wiener Elegien", die so liebevoll das alte Wien in das neue hineinzeichnen, bilden die Krone seiner Dichtung. Auch in den Gedichten verleugnet sich das mild-melancholische Temperament nicht, das die Telegraphendrähte im Windhauch zur „Äolsharfe dieser Welt" umdichtet und in der „Nänie" die Kunst als tot beklagt, so viel sich auch der Virtuosen regen. Sobald er sich aus der Sphäre der elegischen Lyrik entfernt, erkennt man in der mißglückten Reflexions-

dichtung den feinen Künstler nicht wieder. Und ebenso mußte er im Drama scheitern. Daß die Bühnenwirksamkeit fehlt, gestehen selbst seine wärmsten Verehrer zu. Aber auch die Psychologie kann nicht genügen: zu sehr ist Saar an die ruhige, vornehme Stille des Gespräches mit seinen Schattengästen gewöhnt; an das helle, laute Tageslicht gezerrt, werden sie leicht konventionell. Da wird der welthistorische Gegensatz zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. durch das kleinliche Motiv der päpstlichen Eifersucht verdorben; in den sozialen Tragödien „entspricht die bequeme Technik dem novellistischen Inhalt", und nur Einzelstudien tragisch herabgleitender Figuren retten den Dramen poetische Bedeutung.

Eine innere Verwandtschaft zog Storm auch zu einem Dichter, den doch seine eifrige Fürsprache nicht vor ungerechtem Vergessen schützen konnte: Solitaire (eigentlich Woldemar Nürnberger aus Sorau, 1818—1869). In seinem „Hausbuch" wies Storm auf Solitaires „Bilder der Nacht" (1852): „Es dürfte unter den deutschen Dichtern kaum einen zweiten geben, in welchem das faustische Element mit so ergreifender Innerlichkeit und in so lebensvollen, farbensatten wenn auch von düsterer Glut bestrahlten Gebilden zur Erscheinung gekommen wäre." Das macht: was bei so vielen Faustdichtern mühsames Nachempfinden war, kam dem tiefunglücklichen Solitaire aus tiefster Seele. Wohl gab er die furchtbaren „Phantasmagorien", die er „Zwischen Himmel und Erde. Vom Krankenbett" überschrieb, nur als Phantasiegebilde aus; aber die erschütternden „Reflexe der Schwermut", die Storm kurz vor Solitaires Tod handschriftlich empfing, zeugen für seinen eigenen Anteil an diesen verzweifeltsten Aufschreien, die sich je einer Menschenbrust entrungen:

Zu leicht hab' ich dies Leben mir gedacht!
Ein Menschenglück verdirbt in einer Nacht!
Was sag' ich: Nacht! In einer einzigen Stunde
Geht auch das leuchtendste Gestirn zugrunde.
Und aller deiner stolzen Wünsche Heer
Zerstäubt in nichts als wie der Sand am Meer!
Und was da bleibt? Es ist nur eins, das bleibt:
Die Feder, die den Jammer niederschreibt!

Sicherlich, Nürnberger war kein großer Dichter; er beherrscht die Form nicht wie Lenau: aber an Intensität der Empfindung weicht er keinem, und nicht umsonst ist „elektrisch" ein Lieblingswort dieses gleichsam mit Gewitterluft geladenen, düstere Funken sprühenden Gehirns. „Tiefstes Erleben" ist auch für ihn das

Wesentlichste, und zu einer Zeit, in der die Münchener Dichterschule die Natur allzu schmeichelnd in eine freundlich lächelnde Matrone umdichtete, klagt er den „furchtbaren Hohn" der erbarmungslosen Natur an. Dies Lied von der Grausamkeit der Natur ist uns jetzt durch Turgenjew und Maupassant und Huysmans und Strindberg fast trivial geworden; in jener Zeit konventioneller Naturschwärmerei gehörte eine furchtbare Kraft des Erlebens dazu, solche Töne anzuschlagen.

Aber auch in Solitaires Novellen mußte manches Storm fesseln. E. Th. A. Hoffmann, der Schutzpatron der Stormschen Sonderlinge, hat auf die schaurigen Fratzen in Solitaires Novellen („Dunkler Wald und gelbe Düne" 1856, „Das braune Buch" 1858, „Erzählungen bei Mondenschein" 1865) noch viel stärker eingewirkt. Dennoch ist Solitaire keineswegs ein Nachahmer. Er sieht wirklich diese „Notturni", diese Phantasmagorien. Grausige Traumbilder sind es, in grellen Farbeneffekten; grelle Beleuchtungswirkungen von fast moderner Art: „Dem Kamin zunächst stand ein großer, viereckiger Tisch, darauf lag ein Haufen blanker Silbermünzen, daneben ein Stilet, an dem, wie ich im Leuchten der Blitze, in der Fackel ungewissem Flackerlichte zu erkennen glaubte, Blut klebte." Wie sich bei Storm das Erinnerungsbild allmählich immer deutlicher herausarbeitet, so bei Solitaire das Nachtstück. Das Auge muß sich erst gewöhnen; „Ihre Arme hingen rückwärts nach dem Boden. Sie schien tot zu sein; sie war es." Wie dieser nervöse Realismus ganz modern ist, so auch gewisse krankhafte Epitheta: „diese bleichen Tempelruinen"; „schwarz und unbeweglich liegt sein ungestalter Schatten als ein wüster Schrecken auf dem Boden"; „diese welken Lippen, fein ineinandergepreßt, als wie sich schwesterlich beschützend in ihrer Schönheit". Wilde Situationen, in denen eine zerrissene Seele das Hohngelächter der entfesselten Natur hört, sind seine Lieblingsstücke. — So steht Solitaire als ein wunderbares Gemisch veralteter und verfrühter Kunst da: ein gut Stück Schauerroman und die hysterische Einfühlungssucht der Neuesten, der Stil Hoffmanns und eine individualisierende Landschaftszeichnung. Er hat der politisch-historischen Richtung mit seinem Büchlein „1848. Reflexionen über Revolutionen" einen Tribut dargebracht, und er hat als einer der ersten nach Goethe das jetzt so berühmte Wort „Übermensch" gebraucht. Deutschland hätte manchen weniger interessanten Mann vergessen können!

Dreizehntes Kapitel

Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude

Keine starke Kunst gedeiht ohne Lebensfreude. Auch der roheste Naturalismus bedarf doch des Genusses an dem Reichtum der Wirklichkeit, auch der bitterste Pessimismus schwelgt wenigstens im philosophischen Auskosten der Lebensmöglichkeiten. Wo aber ein schwächliches Schwanken zwischen Bejahen und Verneinen herrscht, wo die Denker und Dichter das Leben weder mit Goethe oder Mörike freudig zu begrüßen, noch mit Leopardi oder Schopenhauer großartig zu verschmähen wissen, da gedeiht nur halbe Kunst.

Aus ihr wollen die stärkeren Talente heraus. Der Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude wird auch von Spielhagen und noch von Jüngeren wie Grisebach und Widmann ausgefochten; aber doch nicht so, daß gerade dieser Konflikt für ihre Dichtung der eigentliche Lebensquell wurde. Das aber ist er für Robert Hamerling, für Heinrich Leuthold, für Rudolf Lindau, für Wilhelm Raabe. Die alte Freude an Welt und Leben, an Fortschritt und Entwickelung und die neue Lehre von Entsagung, Bescheiden, Weltflucht — sie kreuzen sich in ihrer Brust. Es sind typische Übergangsfiguren, nicht mehr, wie die bisher besprochenen, Epigonen.

Zwar Robert Hamerling (1830—1889), zweifellos der Bedeutendste unter ihnen, hat noch genug und zuviel vom Epigonen. Das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, das diese zu charakterisieren pflegt, sobald sie nicht allzu bescheiden ein nahes Ziel aufstecken, tritt bei ihm greller hervor als bei einem andern. Daher auch die erstaunliche Spielweite der über ihn gefällten Urteile. Bei Scheffel beruhte eine ähnliche Erscheinung auf Gefühlsmomenten: er war weiten Kreisen ebenso antipathisch, wie anderen sympathisch. Bei Hamerling aber liegt die Ursache in der Art seiner Produktion selbst. Er war ein Mann von hohem und vornehmem Streben, in einer Zeit der kleinen Erfolgmacher ein Idealist großen Stils; und hierin besteht auch seine Verwandtschaft mit Jordan. Sie haben auch äußerlich Ähnlichkeit, mit ihren auffallend länglichen Gesichtern, deren Schnitt lange weiße schlichte Haare

und ein kleiner Schnurrbart mit „Fliege“ noch mehr hervorheben; nur daß bei Jordan alles breiter, behaglicher ist, besonders auch sein Auge zufrieden um sich blickt, während Hamerling ein sehnsüchtiges Auge aufschlägt. Wie bei Jordan wurde auch bei Hamerling die Kritik durch die großen Themata geblendet. Wenn aber das „in magnis voluisse sat est“ unter allen Umständen ein bedenklicher Satz ist, so doch vor allem bei dem Künstler. Bei ihm darf das Wollen nichts anderes sein als eine Äußerung des Könnens; will er zuviel, so mögen wir den Menschen preisen — der Künstler ist verurteilt.

Robert Hamerling war ein tapferer Lebenskämpfer. Er ist (24. März 1830) als Sohn ganz armer Eltern auf dem Dorf (zu Kirchberg am Walde in Niederösterreich) geboren. Mit leidenschaftlicher Sehnsucht nach dem Schönen und Wahren arbeitet er sich durch ein mühevolles Leben. Als Sängerknabe im Stift Zwettl kann er sich auf einen gelehrten Beruf vorarbeiten; weitere Unterstützungen helfen ihm zum Studium der Philologie und Geschichte in Wien, wo er auch in den Tagen der Revolution den Kalabreser und den Säbel der berühmten akademischen Legion trug. Doch hat er, glücklicher als reichsdeutsche Genossen, unter der Rachsucht der Reaktion nicht zu leiden gehabt. Er ging (1855) als Lehrer nach Triest, schwelgte in den Ferien im Anblick italienischer Städte, vor allem aber Venedigs, ward aber hier auch zuerst von dem schweren Unterleibsübel ergriffen, das ihm sein Leben fast so schlimm wie dem armen Otto Ludwig anfressen sollte. Als Dichter und Essayist eifrig tätig, plagte er sich mit dem Lehrerberuf, zu dem er wenig geeignet war, bis der Erfolg seines „Ahasverus“ (1866) ihm eine freie Lebensstellung sicherte. Er zog nach Graz und lebte dort still in unablässiger Arbeit mit seinen Eltern, dann nur mit seiner alten Mutter zusammen. Äußerlich ging es ihm nicht so schlimm; das große Ehrengeschenk einer Verehrerin, das durch kaiserliche Gnade erhöhte Ruhegehalt, die guten Erträge seiner Schriften, dazu eine sehr sparsame und praktische Wirtschaft — auf die sich der Idealist nicht mit Unrecht etwas einbildete — setzten ihn in ganz gute Vermögensverhältnisse. Sein kleines Häuschen war mit einer auserwählten Bibliothek und hübschen Sammlungen, auf deren billigen Erwerb er wieder stolz war, ausgestattet, sonst freilich so schmucklos, daß der Bauernsohn und frühere Schneider Rosegger über die kahlen Wände erschrak. An

dem gefeierten, in seiner Stadt verehrten Dichter zehrten zwei Feinde die Lebensfreude auf, nach der er so begierig strebte: die quälende Krankheit — und die beständige Unzufriedenheit. Die schweren Schmerzen, die ihn zu fast beständiger Rückenlage zwangen, die ihm jahrelang kaum einen Gang ins Freie, nur die bescheidenste Nahrung, keinen Tropfen Wein erlaubten, ertrug er wie ein Held, kaum klagend, immer sie besiegend. Aber jede Rezension, die ihn nicht, wie Kürnberger sich über Hamerlings Preistrompeter äußert: „ungeschickt und im Weißbinderstil" lobte, regte ihn zu den heftigsten Gegenäußerungen auf. Er vereinsamte so, durchaus nicht ohne eigene Schuld, immer mehr, bis er (13. Juli 1889), an Verehrern reich, aber fast ohne Freunde, starb. Als Denkmal seiner gequälten Mißvergnügtheit hinterließ er die „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" (1889). Nirgends wird sein Herz warm, wenn er früherer Freunde gedenkt; aber lebhaft wird er, sobald er von einem seiner Bücher zu berichten hat. Man sollte danach wirklich meinen, er habe lauter fehlerlose Meisterwerke geschrieben. Aber es steht bei ihm nicht einmal wie bei Hebbel, der mit allem, was er schrieb, zufrieden war, weil es seiner Theorie genau entsprach: Hamerling besaß gar keine klare Kunstlehre. Er glaubte einfach an die Herrlichkeit seiner Werke und nahm sich selbst zur Norm. Man hat es zu wenig beachtet, daß gerade dies Jahrzehnt der Epigonenherrschaft, dies „bleierne Jahrzehnt", wie der Historiker Erich Marcks die Jahre 1850—1860 nennt, den äußersten Tiefstand der literarischen Heroenverehrung bedeutet. Niemals ist bei den Dichtern weniger von Goethe und Schiller die Rede. Jordan, der zwar im „Demiurgos" den „Faust" travestiert und in die „Sebalds" eine realistische Kopie der Makarie aus den „Wanderjahren" eingeführt hat, stellt sich nicht nur neben, sondern eigentlich über Goethe; die meisten anderen ignorieren ihn, und nur die ganz Großen, wie Keller und Mommsen werden ihm gerecht. Alfred Meißner aber äußerte zu einem jungen Schriftsteller: „Sie sind eben ein Fanatiker des Klassizismus. Ich aber sage Ihnen, lieber Freund, Goethe ist über die Maßen langweilig." Die Generation der Herman Grimm, Hillebrand, Heyse, Spielhagen hatte diesem Beiseiteschieben des Größten erst wieder den rechten Goethekultus gegenüberzustellen, der sich dann freilich hin und wieder zu einem „Goethepfaffentum" auswuchs. Aber für eine kleinliche Eitelkeit wie die Jordans oder Hamerlings wäre Goethes Nähe vernichtend gewesen. Sie drängten

sich von ihm fort, wie sie sich vor dem Ernst der Wirklichkeit flüchteten: das war ihnen alles zu groß. Dafür ersannen sie sich ungeheure Rahmen und riesige Leinwandflächen, auf die sie doch nur kleinliche Einzelheiten pinseln konnten. Die Kritik der Zeit sah die Riesenflächen und schrie, Hamerling sei ein neuer Homer (was er nur mit bescheidenem Erröten abwehrte); aber ernstere Richter, wie Kürnberger, sahen näher zu und meinten, was jener Beschauer des Ammanatischen Neptun auf dem Florentiner Hauptplatz meinte: „Kolossal ist noch lange nicht groß."

Hamerling litt tiefer als einer seiner Zeitgenossen an dem, was wir als das Grundübel der nach 1850 hervortretenden Autoren bezeichneten: an der Unfähigkeit, intensiv zu erleben. Sein Drang nach den Freuden des Lebens blieb platonisch; und sein Drang nach dem Hohen und Reinen blieb doktrinär. Wohl hat das Kind vor Freuden geweint, als es an einem Frühlingsmorgen eine Wiese ganz mit goldgelben Butterblumen bedeckt fand; aber später hauste der Maler der bunten Prunkgemächer des „Ahasver" und des „Königs von Sion" in kahlen Wänden, während dem viel bedürftigeren Leuthold ein schönes Bild über seinem Bett unentbehrlich war. Man empfindet bei diesem Gegensatz fast eine Art Unwahrheit in Hamerlings Schönheitskultus, und doch träfe das Wort nicht zu; eher ist an den Prinzen in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" zu erinnern, dem das phantastische Spiel mit einer Puppe die Einbildungskraft besser befriedigt als der Anblick lebendiger Schönheit.

Ein schöner Einzelbesitz seiner Phantasie — das war es, was ihn am meisten beglückte. Den wiederzugeben, besaß er auch wirklich ein starkes Talent. Eine Stimmung, in die er sich mehr hineinträumt — oft vor den Augen des Lesers —, als daß sie ihn eigentlich besäße; das Kostüm der Agrippina; die Throninsignien Jans van Leyden — das schildert er in erlesener Form. Aber sofort verdirbt er sich den Effekt selbst, indem er allzu eifrig wieder das philosophische Lineal hervorstreckt. Die abschreckende Äußerlichkeit der Hamerlingschen Bücher, der fortwährende Sperrdruck (gegen Ende des „Ahasver" wird, vollends greulich, gar einmal Fettdruck angewandt!) sind nur das äußere Symbol der Art, wie seine Furcht, man könne ihn nicht verstehen oder falsch verstehen, unaufhörlich den Eindruck der Darstellungen zerreißt.

Diese Furcht ist nun aber selbst nur die Stimme eines ästhe-

tischen bösen Gewissens. Er fühlt es selbst, daß die Gestalten nicht deutlich „herauskommen", und hilft deshalb mit diesen brutalen Hilfsmitteln der Typographie nach — genau so, wie es gleichzeitig aus derselben Ursache die Brüder Goncourt (1822—1896 und 1830—1870) taten. Auf seine großen Dichtungen zumal kann man das Bild anwenden, das er selbst der Kultur seiner Zeit vorhält:

Indes zu stolzem Ziel
Das Fahrzeug strebt, und keck lich sich türmt zur Wolkenhöh' —
Versandet unterm Kiele dem Riesenschiff die See!

Nirgends ist Hamerlings Phantasie stark genug, um den gedanklichen Vorrat, nirgends sein Geist stark genug, um die Realien flott zu machen; alle Augenblicke muß der Fauststoß eines unterstreichenden Hinweises dem Schiff von der Sandbank zu weiterem Gleiten verhelfen.

In dieser Eigenart seiner Organisation liegt es begründet, daß seine kleineren Dichtungen am höchsten zu stellen sind („Ein Sangesgruß vom Strande der Adria" 1857, „Venus im Exil" 1858, „Ein Schwanenlied der Romantik" 1862, „Germanenzug" 1864 — letztere drei gesammelt 1870). Seine Lyrik („Sinnen und Minnen" 1860, „Letzte Grüße aus Stiftingshaus" 1894) entbehrt zu sehr des „spezifischen Gewichts". Der Dichter glaubte in den hymnenartigen Stücken in reimlosen freien Rhythmen „etwas Eigentümliches und in ihrer Art Fertiges" geboten zu haben. Aber wenn Hamerling auch nicht selbst als einen seiner Hauptlehrer neben Novalis Hölderlin nennen würde, wir müßten doch hier ein Echo zumal des letzteren vernehmen, wie in anderen Gedichten sich Heines Einfluß zeigt. Allerdings gehört der „Vollmond" zu den wenigsten im höchsten Sinne „fertigen", rein und fest abgeschlossenen Dichtungen Hamerlings. Bezeichnender aber ist das „Schwanenlied der Romantik" (1862). Hier traf Hamerling das zentrale Thema aller seiner Gedanken. Der mit melancholischer Skepsis betrachteten Gegenwart wird eine Fata Morgana idealer Zeiten gegenübergestellt. Der „göttliche Drang nach Lebensschöne" soll der Vergangenheit angehören, der Gegenwart nur ein übermütiges Spiel mit den Naturkräften, dem Dampf, dem elektrischen Funken, die hier mit poetischer Kraft mythologisiert werden. Steif und ungelenk, aber herzlicher als je später ruft er das Vaterland an und mahnt es, der Ideale nicht zu vergessen; und trauernd nimmt er Abschied von dem „Blumenstrand der Dichtung". Hier

hat das persönliche Pathos das Lehrhafte in poetische Empfindung aufgelöst, hier hat eine große Zeitstimmung beredten Ausdruck gefunden. Die Form freilich hat hier noch oft genug verraten, daß Hamerling geschwankt hatte: er begann in Kanzonenform, griff dann zum Hexameter, endlich zur Nibelungenstrophe — worin sein Bewunderer Richard v. Muth merkwürdigerweise nicht einen mangelnden Einklang von innerer und äußerer Form, sondern im Gegenteil die Virtuosität des „Rhythmenprassers" sieht. Trotzdem steht auch formell das Gedicht über den kühleren, glatteren Produkten, die für alle Stimmungen fast den gleichen Ton haben.

Hamerlings Ruhm schufen ihm die beiden Epen in Versen. „Ahasverus in Rom" (1866) erwuchs aus einem alten Plan, der in dramatischer Form den Sündenfall des von Luzifer zur Reflexion verführten seligen Urmenschen und seine Erlösung durch den Gedanken vorführen sollte. Später ging dann dieser Plan größtenteils in die „Venus im Exil" über, und eine epische Ahasverus-Trilogie sollte ihn beerben. In gewissem Sinne bilden „Ahasver", „Der König von Sion" und „Danton und Robespierre" auch jetzt noch eine Ahasverus-Trilogie, obwohl die Zusammengehörigkeit der drei Stücke schon durch die dramatische Form des letzten aufgehoben wird. Hamerling hat nämlich, was er für einen Meisterstreich ansah, Ahasver nicht nur zum symbolischen Vertreter der Menschheit gemacht — das taten eigentlich alle Dichter des „Ewigen Juden" —, sondern ihn zugleich mit Kain identifiziert. Der Ewige Jude kann also bei ihm die ganze Geschichte der Menschheit durchleben vom Paradies bis zur Leitung der großen politischen Bewegung, die den Beginn der Neuzeit bedeutet. — Aber diese Idee war eine verfehlte. Daß die großen Typen der Dichtung in bestimmten historischen Momenten wurzeln, ist ein unschätzbarer Vorteil, den einsichtigere Dichter wohl zu nutzen wußten. Die Vermischung mit Kain verdirbt die scharfen Konturen dieses wunderbaren Typus. Wie Grabbe Don Juan und Faust zusammengebunden hatte, wie Hebbel in König Salomo beide vereint sah, so suchte Hamerling für seinen (und seiner Zeit) alten Lieblingshelden, Nero, nach einem Gegenüber. Ahasver bot sich an, aber er mußte dann älter gemacht werden, als der Schuster von Jerusalem in den Tagen Neros des Antichrists war. Darum jene böse Erfindung. Nun stehen sie sich gegenüber: Nero als der gesteigerte Don Juan, Ahasver als der verallgemeinerte Faust. Sie exponieren sich mit

all jener Naivität der Bewußtheit, die Hamerlings Helden mit denen Jordans teilen:

Das Denken
Ist Traum, und alles Handeln Stümperwerk,
Nur das Genießen ist das echte Tun!
Ein jeder Kelch verschäumt, das Schönste welkt,
Und nichts auf Erden währt — nur die Begier ist
Unsterblich!

(„Genießen“ und „Begier“ unterstrichen.) So weist Nero in gemütlichster Anatomie seine Eingeweide vor; und ebenso behaglich vivisiziert Ahasver sich selbst.

Wie die Psychologie wird das Zeitkolorit vergewaltigt. Unerträglich sind die Vorträge, die der Priester dem Kaiser hält, oder dessen Gutachten:

Mit diesen Typen, fromme Christenschwärmer,
Erobert ihr die Welt,

oder gar die unglaublich prosaische Rede Neros über Liebe und Ehe — eine jungdeutsche Vorlesung, die der Verfasser obenein zu einem Angelpunkt seines Epos gemacht hat. Unaufhörlich rufen uns die Figuren, wie Zettel der Weber im „Sommernachtstraum“, zu: ich bin ja gar nicht der Kaiser Nero — ich bin die Unersättlichkeit; und ich lebe auch nicht im ersten Jahrhundert nach Christus — ich bin eigentlich der Dichter Robert Hamerling.

Über die prosaische Wirkung dieser philosophischen Vorträge, über die Zerstörung alles poetischen Eindrucks durch die eingelegten Kommentare können auch alle kunstvollen Gemälde von Locustas Schenke oder dem Bacchanal, von dem Tod Agrippinas oder dem Brand Roms nicht forthelfen. Zudem schwimmen diese selbst nur wie die Prachtstücke von dem gescheiterten Schiff Agrippinas auf der Flut der unübersichtlichen, verkünstelten Fabel. Die Begegnung der beiden Hauptfiguren bleibt zufällig, wie das Ende Neros; und die Art, wie Seneca zum Tode geschickt wird, wirkt mehr lächerlich als ergreifend.

Viel bedeutender ist der „König von Sion“ (1869) — wenn nicht Hamerlings bestes, so jedenfalls sein hervorragendstes Werk. Den Kampf zwischen Entsagung und Lebensgenuß haben im Grunde all seine größeren Werke zum Hauptthema. Wie die Urchristen und Nero, wie Robespierre und Danton, wie die Philosophen und Aspasia, so stehen sich hier die beiden Seiten des Wiedertäufertums

gegenüber: die fanatische Weltflucht schlägt in gierigen Lebensgenuß um; auf die Propheten Matthiesen und Rottmann folgen die Krechting und Knipperdolling. In milderer Form wird das gleiche Thema in dem Lustspiel „Lord Luzifer" (1880) abgehandelt: der Pessimist, dem im Lichte seiner zu hoch gespannten Forderungen kein Ding begehrenswert schien, und die Optimisten, auf die die erste beste schöne Außenseite verführerisch wirkt, werden beide durch die Erkenntnis ihrer Schwächen zu einem weniger überschwenglichen, aber gesicherten Lebensgenuß bekehrt. Nur war Hamerling gar zu wenig Psycholog. Die Scheu der Zeit vor wahrer Vertiefung zeigt sich nicht am wenigsten in dieser oberflächlichen Behandlung der Seele. Ein Wort genügt (wie bei Jordan), um den Charakter zu wenden. Auf einmal wird der „redliche Knipperdolling" zur Untreue verleitet. Und Jan selbst ist keine Individualität; er ist nur ein Blender, ein „schöner Mann". Das lockend prachtvolle Problem, wie in dem Idealisten die Enttäuschung den weltverachtenden Materialismus erzeugt, hat Hamerling ganz äußerlich angefaßt. Statt der seelischen Entwickelungen besorgen abstrakte Typen die nötigen Drehungen: Divara, das dämonische Weib mit philosophischem Hintergrund, Krechting, der buckelige Intrigant, über dessen eigentliche Motive man nicht recht klar wird. Dafür wird die Absicht des Dichters wieder jedesmal mit größter Deutlichkeit unterstrichen. Der Verfasser teilt uns mit, Jans Verzweiflung habe sich zu göttlicher Ironie geläutert; zu zeigen vermag er es nicht. Krechting, wird uns immer wieder eingeschärft, vertritt die „nüchterne Kühle des Herzens" — und der Mann wird Prophet der Vielweiberei!

Trotzdem ist die Behandlung im ganzen epischer, poetischer als im „Ahasver". Wohl stören auch hier Ausdrücke von zu moderner Prägung wie „Grazie" oder die neuen Fortschritten der Artillerietechnik entnommene Bemerkung: „Und die Schützen mit ihren veralteten Rohren!" Und daneben spürt man wieder gelegentlich zu deutlich die Absicht homerischer Färbung, z. B. in dem isolierten Gleichnis des Kampfes zwischen einem Rudel von Hündlein und einem Schwarm Meerkatzen, oder bei der Schilderung der Gefechte. Die Hexameter sind korrekt, aber fast immer zu nah an prosaischer Fügung; einzelne Wörtchen klaffen zu oft wie ein über das Käfiggitter heraushängendes Schwanzstückchen nach:

aufhielt er am liebsten an düsteren Orten
Sich ...
Und mit glühendem Haupt auf jegliches wieder besann er
Sich ...
Und nun sollte das Wort des Propheten in Sion geschändet
Sein ...
„Noch nicht kennen sie ihn, den Erkornen von Sion?“ erwidert
Jan ...

Die äußeren Beweise künstlicher Poetisierung spiegeln wieder nur inhaltliche Momente gleicher Art ab. Gewisse wohlfeile Mittel, das Historische romanhaft zu machen, werden aus dem „Ahasver“ erneut: neben dem dämonischen Weib steht die reine Seele, wie dort Actäa neben Agrippina; der tolle Narr, Dusentschur, und das stumpfsinnige alte Weib, müssen hier wie später Menon in der „Aspasia“ ein zeitloses Moment in die momentane Bewegung bringen. Aber die lebenden Bilder, die im „Ahasver“ überflüssige Einlage waren, bilden hier eine in rascher Folge sich entwickelnde Reihe, deren Einzelglieder sich wirkungsvoll voneinander abheben; und eine rasch fortschreitende Handlung läßt uns aus beständigem Anteil nicht heraus. Dazu kommt die prächtige Schilderung des unheimlichen Waldes, der Davert, während die Stadt Münster nicht recht anschaulich wird. Aber das Hauptverdienst des Epos ist die Kunst, mit der die krankhaft erhitzte Atmosphäre in der von schwelgenden und hungernden Schwärmern erfüllten Stadt wiedergegeben wird. Gewiß hatte Hamerling unrecht, wenn er sich gegen den Vorwurf sinnlicher Darstellung verteidigte: eine erhitzte Sinnlichkeit kocht in seinen Epen, und auch in den kleineren Dichtungen, ja sogar in „Aspasia“ fehlt es nicht an lüsternen oder bedenklichen Stellen. Die krankhafte Begier eines dem Leben halb abgestorbenen Kranken hat so gut wie das Bedürfnis nach grellen Effekten Anteil an dieser unschönen Eigenheit der Dichtung Hamerlings; auch unter diesem Gesichtspunkt ist der oft ausgesprochene Vergleich mit Makart berechtigt, dessen Farben so glühend, dessen sinnliches Schönheitsbedürfnis so lebhaft — und dessen Technik so mangelhaft war wie Hamerlings. Aber wenn diese Sinnlichkeit an den anderen Orten nur verletzt und ärgert, hat sie im „König von Sion“ nicht nur historische, sondern vor allem auch poetische Berechtigung: die Reaktion der zurückgedrängten Triebe, der Umschlag aus zurückgehaltener in zügellos entfesselte Fleischeslust mußte hier geschildert werden. Ob Hamerling, wenn er auch den Teufel zur

Wollust malte, diese nicht doch mit zu viel Behagen gemalt hat, das stehe dahin; der bacchantische Tanz der Verhungernden aber am Schluß der Dichtung ist, rein sachlich betrachtet, wohl das Vollendetste, was Hamerling gelungen.

Völlig mußte dagegen Hamerlings Begabung versagen, als er sich mit „Danton und Robespierre" (1870) auf das dramatische Gebiet wagte. Diese ganz zu lehrhaftem Vortrag oder zu breiter Schilderung angelegte Natur war der Entsagung unfähig, die das Drama verlangt. Unter den vielen schlimmen Revolutionsdramen ist dies wohl das schlimmste. Die Naivetät, mit der sich sämtliche Figuren unablässig selbst exponieren, wird nur von der Naivetät übertroffen, mit der plötzlich ohne jede innere oder äußere Berechtigung die realistische Prosa in bombastische Verse überläuft und umgekehrt. „Meine Natur hat etwas Metallisches: scharf, gediegen, schneidig und kalt", sagt St. Just; Robespierre aber hält einen Monolog im schönsten Pomp Grabbes. Sucht man nach einem Paradigma für Stillosigkeit — hier ist es.

Es folgen zwei weitere dramatische Dilettantenstückchen. Das politische Scherzspiel „Teut" (1872) offenbart bei aller wohlmeinenden Absicht eine so sauersüße „Reichsverdrossenheit", in seinem schulmeisterlich-trivialen Ton solche Unfähigkeit, sich dem Großen und Hohen in der neuen Reichsgründung hinzugeben, daß der Patriot diese hochmütig-taktlose Feier des größten Ereignisses in unserer neueren Geschichte nur schmerzlich empfinden kann. Die Kantate „Die sieben Todsünden" (1872) stellt die zerstörende Macht der bösen Begierden und den unvertilgbaren, schließlich doch siegreichen Idealismus der Menschheit in schematischer Regelmäßigkeit, aber nicht ohne packende Einzelheiten dar.

„Aspasia" (1876) sollte Hamerlings Hauptwerk sein. Die Keime reichen weit zurück; und wie der Stoff für Hamerling die höchste Bedeutung besaß, hätte er auch ein Kunstepos in höherem Stil ergeben können. Für uns Deutsche, die wir allesamt Schüler Lessings, Goethes und Schillers und mit ihnen Schüler der Griechen sind, für uns, die wir den Kampf zwischen dem ethischen und dem ästhetischen Prinzip wieder und immer wieder durchgefochten haben, unter Luther gegen die Humanisten, unter Goethe gegen die Moralisten, unter den Romantikern gegen die Philister, unter Gustav Freytag gegen die Jungdeutschen — für uns ist dieser Kampf hundertmal mehr ein „nationales" Thema als alle Kriege

zwischen den Staufern und Welfen. Die Analogie zu den Konflikten der Gegenwart bietet sich ungezwungen dar; und für Hamerling selbst wäre das Mitzittern seiner tiefsten Herzensadern, wäre die Gedankenarbeit und die Sehnsucht seiner Jugend Mitarbeiter geworden. Statt dessen verschwendete er seine Jugendkraft an üppige Gemälde mit philosophischer Rahmenzeichnung, und behielt schließlich für seine „Aspasia" nur noch die Trockenheit einer ermüdeten Phantasie und die Korrektheit eines abgespannten Prosastils übrig. Die vielfachen Anachronismen können das mangelnde Lebensblut nicht ersetzen, das die Figuren der perikleischen Zeit vor uns aufleben ließe. Aspasia ist eine emanzipierte jungdeutsche Dame, die den „offenen Krieg jedem Vorurteil" als ihre Parole, den „Kampf gegen das Herkommen" als ihre Sendung proklamiert; Perikles ist, wie der König von Sion, ein schöner Mann, von dessen Bedeutung wir viel hören, aber nichts merken. Die Handlung schleppt sich in langsamen Schritten mit wenig bedeutenden Gesprächen zu ihrem Ziel hin und hinterläßt schließlich doch nur den unerwünschten Gesamteindruck: als die Griechen des Perikles „heiter-selig wie die olympischen Götter" lebten, da war es im Grunde noch viel langweiliger als in unserer bösen Zeit!

Die Erschöpfung, die in „Aspasia" und „Amor und Psyche" (1882) den gewaltsamen Anstrengungen des „Ahasver" und des „König von Sion" gefolgt war, hat dann kein größeres Werk mehr gezeitigt, wohl aber noch ein ausgedehntes Capriccio, das wir zu Hamerlings besten Gaben rechnen: „Homunculus" (1888). Die Idee, unsere „künstliche" Zeit, die Überhebung von Wissenschaft und Technik, den Triumph des „Mechanischen" über das „Organische" durch einen künstlich hergestellten Menschen zu symbolisieren, haben nach Goethe und vor Hamerling Tieck und Immermann und andere durchgeführt; auch weiß Hamerling nicht viel Nutzen daraus zu ziehen. Aber diese einfache Fabel gibt Gelegenheit zu so ergötzlichen Erfindungen, wie man sie dem ernsthaften „Sänger der Schönheit", dem pedantischen Selbstkommentator kaum zutrauen würde. Eine literarische Walpurgisnacht führt die Typen der kleinen naturalistischen Gerngroße, der verkleideten Troubadours und Derwische, des feierlich zur Kasse schreitenden Rhapsoden Wilhelm Jordan und der Rezensenten recht ergötzlich vor. Mit Ariost durfte sich der Autor eben nicht (wie er doch tat) vergleichen; aber unter den Nachahmern des „Atta Troll" nimmt er mit dem

„Homunculus“ eine der ersten Stellen ein und verabschiedete sich so nicht schlecht von der poetischen Bühne.

Den Kampf zwischen der Lebensfreude und dem Pessimismus, den Hamerling mehr theoretisch ausfocht, hat Heinrich Leuthold (1827—1878) auch in Wirklichkeit durchlebt. Wenn aber Hamerling aus der Notwendigkeit, dem vollen Lebensgenuß zu entsagen, sich in eine konstruierte Welt der unwirklichen Schönheit flüchtete, stürzte Leuthold bei dem Bewußtsein, die ideale Schönheit nicht zu erreichen, sich um so leidenschaftlicher in den Genuß der Wirklichkeit. Hamerling überwand den Pessimismus, der dem kranken und empfindlichen Mann nah genug am Haupt vorbeizog, und schwang sich zu einer tapfern Lehre vom unvertilgbaren Recht des Idealismus auf — fast wie Lorm sich zu seinem „unvernünftigen Sonnenschein“ durchrang; Leuthold sank unter im Pessimismus und ging in nagender Selbstverachtung zugrunde. Hamerling war gewiß der höher angelegte Charakter, tapferer, fester: aber Leuthold war sicher der größere Dichter, selbständiger, formvollendeter, einheitlicher. Hamerling war ein grübelndes Mittelding von Philosoph und Dichter, von Prediger und Pedant; Leuthold war kein Denker, kein Mahnprediger — aber er war jeder Zoll ein Künstler.

Heinrich Leuthold (geb. 9. August 1827) aus Wetzikon im Kanton Zürich bildet mit dem acht Jahre älteren Gottfried Keller und dem um zwei Jahre jüngeren, aber viel später erst literarisch hervortretenden C. F. Meyer das glänzendste dichterische Trifolium, dessen sich in neuerer Zeit ein engerer Bezirk rühmen kann. Alle drei teilen sie die unerschöpfliche Freude am Schönen, die Lust am Ausschmücken und Ausgestalten, die Selbständigkeit des Weges und die Unabhängigkeit von Zeitströmungen; alle drei aber teilen sie freilich auch den verhängnisvollen Bruch in der Entwickelung. Leuthold wuchs, wie Keller und Hamerling, in Armut herauf, doch scheinen die Familienverhältnisse bei ihm noch viel bedrückender und schmerzlicher gewesen zu sein: der Vater starb im Armenhaus, die Mutter fand zu der geistigen Bedeutung des Sohnes niemals eine Brücke. Doch konnte er die Schweizer Universitäten besuchen und dort, wie so viele seiner Genossen, die Jurisprudenz als Brotstudium, Philosophie und Literatur als Liebhaberei treiben. Außer Goethe und Schiller und mehr als sie wirkten Lenau und Herwegh auf das nach Freiheit und nach schönem Klang begierige Gemüt. Er sang patriotische und politische Lieder, zum Teil von der grellsten

Färbung der „Armeleutedichtung“ („Das Elend“ 1851). Hamerling gesteht, er sei nie geliebt worden; der vollkräftige große Schweizer Jüngling mit den scharfen, etwas stechenden Augen und dem landsknechtsmäßigen dicken Schnurrbart fand glühende Liebe. Einer ersten Enttäuschung folgte die lebenslange Treue einer geschiedenen Frau, der Schweizer Patriziertochter Karoline Trafford — ein Verhältnis, das wie manches in Leutholds Leben an die Schicksale des genialen Berner Malers und Kunstschriftstellers Karl Stauffer erinnert. Aber diese ruhelose Seele fand auch bei der ihm so leidenschaftlich wie treu ergebenen Geliebten, die ihm eine Tochter schenkte, keine Ruhe. Jenes „Heimweh nach der Ferne“ ergreift ihn, das auch Goethe nicht rasten ließ, bis er Italien sah. Mit Karoline durchzog er die Südschweiz und Italien (1854—1857); und hier erst reifte ihm ganz „die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges“. Leuthold ward hier, was ihn so ganz einzig macht — obwohl C. F. Meyer als Prosaiker sich ihm hierin vergleichen läßt —: ein romantischer Poet in deutscher Zunge. Aber ein „gestandener Mann“, wie die Süddeutschen sagen, ward er nicht, und zu keiner bürgerlichen Stellung geeignet. Sein verehrtester Lehrer und Freund, der große Jakob Burckhard, riet ihm, sich ganz der Literatur zu widmen — ein Rat, der, von dem größten Kenner antiker und mittelalterlicher Kultur erteilt, wohl manches voreilige Urteil über Leuthold hätte verhindern dürfen. Natürlich ging Leuthold nun (1857) in das Künstlerparadies München und ward in der Trinkergenossenschaft der „Krokodile“ ein hochgeschätzter Mitdichter und Mittrinker; neben Geibel trat ihm besonders Wilbrandt freundschaftlich nahe. Aber während die Mehrzahl der reichsdeutschen Poeten dieser Gruppe die aktive Politik als eine unwürdige Tagesarbeit ansahen, griff der Schweizer mit dem ganzen Feuereifer seiner Seele zu, als es für den deutschen Geist endlich wieder eine würdige staatliche Form zu schaffen galt; an der eifrig für das einheitliche Deutschland kämpfenden „Süddeutschen Zeitung“ hat er (seit 1860) als Redakteur mitgearbeitet, vorübergehend sogar deshalb sein geliebtes München mit Frankfurt, dann, bei einer anderen Zeitung, mit Stuttgart vertauscht (1865). Aber er fand in dieser Tätigkeit keine Befriedigung; auch erheben sich mindestens die neuerdings wieder veröffentlichten Essays über französische Dichter in keiner Weise über den Durchschnitt. Zu den Nahrungssorgen trat eine sehr schwere Erkrankung, die man vorschnell als

eine rasch tötende Lungenschwindsucht diagnostizierte; dazu Schicksalsschläge wie die meuchlerische Ermordung seines letzten und liebsten Bruders auf der Straße — das Künstlerparadies München hatte in jenen Tagen auch von der schlimmen Romantik recht viel angenommen. Verzweifelt stürzte er sich in ein wildes Leben; die Ehe mit Lina Trafford, die ihn vielleicht gerettet hätte, wagte er nicht zu schließen, um sie nicht an seine Unzuverlässigkeit zu binden. Dann trat Anfang der siebziger Jahre eine Gestalt in seinen Lebenspfad, wie er sie nur geträumt hatte, eine Enkelin Wilhelm v. Humboldts, eine „pentheſileahafte Erscheinung mit wogendem Kastanienhaar", schön, geistreich, vornehm, auch sie von ihrem Manne geschieden. Leuthold, dessen originelle Persönlichkeit so viel bestrickenden Reiz als abstoßende Unliebenswürdigkeit auszugeben vermochte, gewann sie beim ersten Anblick; ihr wollte er sich vermählen, aber sie konnte sich wieder ihrerseits nicht entschließen, blieb aber seine treue Freundin und die Muse seiner reichsten Dichterzeit. In wenige Jahre drängten sich nun die vollsten Künstlererlebnisse zusammen. Glück und Unglück, Not und Überfluß hielten ihn zugleich an beiden Schultern und ließen ihn nicht los. Dazu schwegte er in den Versen seiner „Pentheſilea" und dem Vorgeschmack des von seiner größten Dichtung erhofften Ruhmes. Die zerrüttete Seele und der zerrüttete Körper ertrugen beide nicht soviel. Eine Geisteskrankheit brach aus, und unheilbar verblödet ist der Arme (1. Juli 1879) in der Heimat gestorben.

Er war schon in der Irrenanstalt, als (1878) die erste Ausgabe seiner Gedichte erschien, durch Gottfried Keller mit kräftigem, wenn auch kühlem Lob bevorwortet. Die späteren Ausgaben (zuletzt 1884) hat dann Jakob Bächtold, der an der Sammlung das Hauptverdienst trägt, mit einer Lebensskizze und Würdigung Leutholds eingeleitet. Der arme Leuthold traf es auch damit nicht zu gut. Der Verdruß über die allerdings höchst unberechtigten Vorwürfe, die des Dichters posthume Verehrer gegen die Schweiz erhoben hatten, als habe sie ihren „großen Sohn" in Elend verkommen lassen, mag an dem mürrischen Ton dieses Vorworts seinen Anteil haben; hauptsächlich aber war dem Biographen Gottfried Kellers mit seiner ganz auf den „Inhalt" und allzuwenig auf die „Form" gerichteten Art Heinrich Leuthold eine im Innersten unverständliche Erscheinung. Ein Dichter, der wie wenige in seiner Eigenart bei dem deutschen Publikum eingeführt, erklärt, ja ent-

schuldigt werden muß, ward im wesentlichen als ein Mann des leeren Klangs dargestellt. „Leuthold ist kein ursprünglicher Dichter" — wie leicht sagt sich das.

Sicherlich ist Leutholds Lyrik nicht urwüchsig wie die Mörikes, noch weniger seine Epik wie Gottfried Kellers. Er ist durchaus kein Erfinder; seine Anschauungskraft ist begrenzt. Aber ganz ihm eigen ist die Gestaltung des Gegebenen, sobald er einmal die starke Abhängigkeit von Lenau und Platen überwunden hat, die Marg. Plüß bis ins einzelne erweisen konnte. Leuthold steht in seiner ganzen Artung der antiken, vor allem aber der Renaissancedichtung viel näher als der modernen; aber er hat deren künstlerisches Ideal keineswegs einfach übernommen, sondern er hat es aus dem Geist seiner Zeit heraus erneut. Daß der Dichter nicht sowohl ein Schöpfer sein soll, als ein Gestalter, ein Vollender der Form, das war die Kunstlehre unverächtlicher Epochen. Kein Italiener hat es dem Petrarca nachgerechnet, wie viel oder wie wenig neue Ideen in seinen Sonetten vorkommen; wie keiner dem Raffael übel genommen hat, daß er in Andachtsbildern Typen und Motive, Schemata der Anordnung und Farbenskalen von seinen Vorgängern einfach herübernahm. Vor allem hierin ist Leutholds Kunstbegriff romanisch. Das hindert Leuthold, jene Kunst zu erreichen, in der vor allem der germanische Geist seine Triumphe feiert: die Darstellung des Werdens, der Entwickelung ist ihm versagt.

> Für das Werdende, für das Wachsen und Keimen in der Natur, bemerkt Saitschik, für die Stimmung des in die weite Ferne Verlangenden hat Leuthold keinen Sinn. Die Naturerscheinungen spiegeln sich in seiner Phantasie nicht als ein In-, sondern als ein Nebeneinander. Und ferner: Leutholds Vögel, See, Bäume und Himmelblau heben sich zu plastisch von dem Hintergrunde des Ganzen ab. Wenn man sich einen von Leuthold gemalten Vogel vergegenwärtigt, wie er in den Lüften schwebt, so sieht man nur den Vogel klar, nicht sein Schweben; daß der Vogel wirklich schwebt, erfährt man erst vom Dichter.

Das ist es: es fehlt bei ihm den Dingen der Natur der volle Atem, es fehlt das Keimen, es fehlt die sichtbare Bewegung.

Die sichtbare — aber nicht die hörbare. Was Leutholds Gedichte vor denen Platens voraushaben, spricht derselbe feine Beobachter aus: den melodischen Zusammenhang. „Platen", um wieder den geistreichen russischen Essayisten zu zitieren, „ist es mehr um den Wohlklang der einzelnen Worte, als um die Melodie des ganzen Satzes zu tun." Bei Hölderlin, fahren wir fort, baut sich schon

der ganze Satz, die ganze Strophe zu melodischer Einheit auf — aber jede Strophe bleibt für sich. Einen Schritt weiter geht wieder Novalis, der in den „Hymnen an die Nacht" ein größeres Ganzes durchkomponiert, freilich aber bei allem wunderbaren Wohlklang der Worte die metrische Bindung aufgegeben hat. Jedoch erst Leutholds macht aus dem ganzen Gedicht eine melodische Einheit, innerhalb deren jede Strophe zur Harmonie des Ganzen mitwirken muß, wie innerhalb der Strophe jeder Vers und im Verse jedes Wort. Man studiere nur einmal sein „Trinklied eines fahrenden Landsknechts". Abhängigkeit von Geibel sei zugegeben; was aber Leutholds ziselierende Kunst daraus schuf, hätte Geibel nie vermocht.

Charakteristisch kommt seine Begabung vor allem in seinen beiden Epen, „Penthesilea" und „Hannibal", zum Ausdruck. Sie sind keineswegs so hohl und leer, wie wohl versichert wird, und etwa das reizende Bild der Bremusa, der jugendlichsten Amazone —

Sie aber, als gält' es nur Kampfspiel und Scherz,
Entsandte mit Lächeln das bittere Erz;
Sie focht wie im Traum,
Umringt von Gefahren und ahnte sie kaum, —

verdient wohl neben Heines prächtigem „Ali Bei" genannt zu werden:

Während er die Frankenköpfe
Dutzendweis' herunterfäbelt,
Lächelt er wie ein Verliebter,
Ja, er lächelt sanft und zärtlich.

Die Erscheinung der Kassandra oder Einzelheiten wie die der Hunde, die an den sterbenden Kriegern herumschnopern, würden mit Bewunderung zitiert werden, wenn sie in einem griechischen oder italienischen Epos ständen. Auch der „Hannibal", obwohl viel geringer und in seinen Reimen oft allzu Freiligrathisch, hat prachtvolle Episoden und Stellen von höchster Meisterschaft, wie den Schluß des dritten Gesanges:

Als hielten Mars in Lauben
Der Kypris Arme fest,
Als bauten ihre Tauben
In seinem Helm das Nest,
So schwieg des Krieges Schrecken ...
Zuweilen nur gelind
Schlugen in Myrtenhecken
Die Becken
Und Waffen an im Wind.

Welch unvergleichlich symbolischer Zug, der die gefährliche Ruhe des Stillstandes im Kriege, der Verweichlichung in Capua so reizvoll musikalisch malt! — Aber dennoch zeigen die Epen am deutlichsten die Grenzen seines Könnens. Seine Kunst, durchzukomponieren, beherrscht nur Tonmassen von beschränkter Ausdehnung: an ein Oratorium soll sich der Liederkomponist nicht wagen.

In der Lyrik liegt Leutholds Bedeutung, in Gedichten wie „Das Mädchen von Recco" und dem Landsknechtslied, in den Ghaselen, deren bei seinen Vorgängern noch starre Form er zu einer wunderbaren exotischen Blume von eigenem Reiz akklimatisiert hat und deren Bau seine Kunst des Durchkomponierens zu höchsten Leistungen lockte. Einige Kunststücke „metrischer Gymnastik" und die Gedichte in antiker Form, auch die meisten Sonette leisten dagegen dem Vorwurf seelenloser Spielerei einigen Vorschub. Auch die Epigramme haben seinem Ruf geschadet, „bissige Dinger", wie Bächtold sagt, in denen er (wie neuerdings Verlaine in seinen „Invectives") sich durch maßlose Grobheit für die feine Abtönung der Lyrica schadlos hält; künstlerisch betrachtet sind doch auch sie nicht zu verachten. Aber freilich gilt von den besseren unter diesen bitteren Werkzeugen eines immer tiefer sich einfressenden Grolls ganz besonders, was man von dem Leuthold der Münchener Jahre gesagt hat: „eine welke Blüte, deren Duft berauschte."

Ein lebhaft bewegtes Innenleben unter strenger Form zu verbergen, wenn auch unter der ernster Prosa — das ist auch das Ziel Rudolf Lindaus (geb. 1830) aus Gardelegen in der Altmark, des weniger bekannten, aber bedeutenderen Bruders von Paul Lindau. Es sind freilich zwei recht verschiedene Typen — dieser viel gewanderte ernste Weltmann, der in Frankreich studiert und promoviert hat (und zwar über Rabelais!), der in Indien, China, Japan, Nordamerika bald als Kaufmann, bald als Diplomat, bald als Redakteur, bald als Kriegsberichterstatter sich bewährt hat, um es schließlich in seiner Heimat zu einer hohen Stellung im Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches zu bringen, — und jener hastig ohne Menschenkenntnis umherfahrende Leuthold, der am Ende doch eben nur zum Dichter taugte. Der mittelgroße Mann mit dem weißen Diplomatenschnurrbart und den kühlen Augen und jener lange Schweizer Landsknecht, der bei den Festen der „Krokodile" von Stuhl zu Stuhl stampfte, um jedem ein scharfes Wort ins Ohr zu setzen — sie scheinen durch Welten getrennt. Aber

dies ist eben eine kleine Welt — eine Novelle Lindaus („Die kleine Welt" 1880) hat das Wort zum geflügelten gemacht; man trifft sich immer. Man trifft sich zumal, wenn man einer Zeit angehört, in der die Welteroberer rar sind, und selbst die Weitgereisten zumeist auf längst gebahnten Straßen reisen. Der Kampf gegen den „inneren Schopenhauer", der Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach epikureischem Lebensgenuß und einer von der Zeit aufgedrängten Weltschmerzstimmung beherrscht die Prosaiker Lindau und Raabe wie die Dichter Hamerling und Leuthold. Was bei allen vieren an der Formgebung gesucht, oft affektiert, zuweilen unwahr erscheint, das hat bei ihnen allen die gleiche psychologische Ursache: das Verlangen nach einer die Unruhe des Innern bändigenden oder überdeckenden Gleichmäßigkeit; ob auch dies starke Verbergen der Leidenschaft seinen klassischen Boden im Orient finden mag, dessen „Türkische Geschichten" (1897) Lindau im Stil der einheimischen Erzähler meisterhaft vorzutragen weiß, „leise und sehr langsam, ohne lebhaftes Mienenspiel." Bei Lindau ist es eine harte, fast eigensinnige Kühle, die an den französischen Novellisten Mérimée (1803—1870) erinnert; hatte er doch lange, bevor er in deutscher Sprache zu schreiben begann, in französischer und englischer Erzählungen veröffentlicht. Der kosmopolitische Zug, der ihn bald in die Welt der armenischen Millionäre („Der Flirt" 1894), bald in die der armenischen Lastträger („Der Hamal" 1895) führt, läßt ihn über der Mannigfaltigkeit des Milieus die Einheit der Menschennatur nie vergessen.

„Vom Harz bis Hellas — alles Vettern!" Wilhelm Raabe (geb. 8. Sept. 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig), hat vor diesen drei Vertretern des Kampfes zwischen Pessimismus und Lebensfreude ein Großes voraus: die Wärme eines starken liebevollen Gemüts. Freilich bricht sie, wie auch sein Geist, oft an unrechter Stelle hervor, an der dann plötzlich Lebensphilosophie und Moral bergehoch aufgetragen werden. Und mehr und mehr geht diese Manier vom Autor auf seine Figuren über. Zuletzt, etwa von „Fabian und Sebastian" (1882) an, werden sie lauter kleine Raabes und gehen in historischer Verschwommenheit unter.

Dazu hat Raabe noch die alte Übung beibehalten, durch romanhafte Beitaten den Stoff poetisch machen zu wollen. Seine drei Lehrer: Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann und Immermann, waren hierin wie in der phantastischen Willkür der Erzählung gefährliche

Vorbilder. Allzu oft läßt Raabe den Kampf des menschlichen Verstandes mit der Welt in eine rührend beleuchtete Darstellung des Irrsinns oder Schwachsinns auslaufen, allzu oft setzt er seine Figuren in romantisch weltverlassene Einsamkeit; die Weisen sind allzu häufig blind oder bettelarm oder Narren vor der Welt. Freilich hängt das alles mit seiner Tendenz zusammen; aber die Ausführung wirkt im schlechten Sinne romanhaft. Und ebenso bevorzugt er gewisse bequeme Typen zu stark: Magister, Prediger, Arzt, die eine gewisse Entschuldigung für lehrhafte Plauderhaftigkeit haben; oder „stimmungsvolle" Lokalitäten: verlassene Mühlen, zerfallene Türme, und die wilde Romantik des Polizei- oder Armenhauses. Eben dahin gehört eine der auffälligsten Eigenheiten seiner Technik: die allzu absichtlichen Eigennamen. Die eigentlichen Lieblinge seiner unerschöpflichen Namengebung sind die ironisch-feierlichen viersilbigen Nomina agentis: Wolkenjäger, Feuchtenbeiner, Wassertreter, Reihenschläger, Radebrecher, Winckelspinner, denen sich ein paar dreisilbige anschließen: Zwickmüller, Langreuter, Dachreiter, und ein paar viersilbige anderer Art: Spörenwagen, Knövenagel, Löhnefinke. Dann kommt als zweite Hauptgruppe eine lange Reihe von meist sehr gut gefundenen Namen mit lautsymbolischer oder direkt aussagender Bedeutung: Dr. Pfingsten, Frau v. Flöte, Hans Unwirsch, Täubrich, Basilides, Connexionsky, Brockenkorb, Quakatz, Wübbke, Schlappupp, Ulebeule, Knackstert, Sliddery, Windwebel, Püterich; zum Schluß ein paar latinisierte: Tillenius, Kokinius, Homilius, Buchius und Klufautius — dieser, in den „Gänsen von Bützow", eine Anspielung auf den „berühmten mecklenburgischen Papst" Kliefoth. Alle drei Gruppen, besonders die erste und dritte, gehören zu den technischen Hilfsmitteln der Romantik und begegnen uns deshalb ebenso z. B. in Otto Ludwigs Anfängen; aber ihre Häufung bei Raabe geht über das Maß hinaus, das etwa Hoffmann immer noch innehält. Werden nun obendrein diese Namen — an sich, wie gesagt, meist gut erfunden — in ihrer Wirkung noch durch entsprechende oder aber grell widersprechende Vornamen verstärkt, so geben sie allein schon dem Ganzen das Gepräge einer von aller Wirklichkeit entfernenden Ironie; namentlich wenn ein Dichter „Krautwurst" oder ein besonders sanfter Ehrenonkel „Poltermann" heißt. Wohl sucht Raabe diese Namenwelt zu rechtfertigen, indem er wiederholt dem Namen (z. B. Kleophas im „Hungerpastor") einen bedeutenden Einfluß auf Charakter und Schicksal der betreffen-

den Figur zuschreibt (was ja gelegentlich auch Storm tut): — was so wirkt, meint er, müsse doch wirklich sein! Aber eben das ist's: gelegentlich kommen solche Namen vor, aber so selten, daß sie dann zum Schicksal werden; ihre Häufung gehört einer phantastischen Welt an. Da liegen denn auch Orte, die Grunzenow, Wanza, Krickerode, Paddenau, Gansewicknel heißen. Und als wäre es mit all den grotesken Benennungen noch nicht genug, kommen noch Spott- und Scherznamen wie Stopfkuchen, Kennesiealle, Schlappe hinzu oder Verstärkungen wie Täubrich-Pascha. Nur der Adel, den Raabe nicht liebt, hat meist ganz anspruchslose Namen wie Einstein, Lauen u. dergl. Doch nimmt die Namenphantastik und besonders die Übertreibung des Typus „Wassertreter" mit der Zeit ab, und im „Kloster Lugau" (1894) kommt sogar ein Dr. Meyer vor, was früher nahezu undenkbar wäre. — Raabes Erzählungen selbst haben dagegen durchweg einfache gute Benennungen.

Enger als diese Manier hängt eine störende häufige Eigenheit seiner Komposition mit Raabes Natur und Weltanschauung zusammen. Ich meine die unzählige Male wiederkehrende Zerstörung idyllischer oder doch ruhiger Verhältnisse durch die plötzliche Ankunft (meist ist es eine Heimkehr) eines Unerwarteten; so in „Abu Telfan" (1867), „Schüdderump" (1870), „Meister Autor" (1874), „Prinzessin Fisch" (1883), „Zum wilden Mann" (1885). Dies typische Moment ist nichts anderes als der symbolische Ausdruck für Raabes Weltanschauung überhaupt, gerade wie ein ähnliches Thema für das Drama unserer Jüngsten bezeichnend ist; denn Raabe besitzt allerdings, was die wenigsten unter seinen Zeitgenossen haben: eine eigene, aus der eigenen Natur und der eigenen Erfahrung hervorgewachsene Weltanschauung. Daß er sie besitzt, hebt ihn trotz aller Mängel seiner Kunst hoch über die breite Heerschar der Epigonen. Daß sie selbst starke Spuren der Zeit trägt, aus der sie erwuchs, bleibt freilich bestehen. Zu der Höhe jener über alles Vergängliche wie über ein Gleichnis herabblickenden ewigen Weltanschauungen, die sich Spinoza oder Goethe, Lessing oder Schiller eroberten, ist der Sohn einer geistig ärmeren Zeit nicht emporgedrungen. Denn seiner Weltanschauung fehlt die tapfere Freudigkeit im Genießen oder im Entsagen, im Träumen oder im Leben; es ist eben doch nur ein Kompromiß geschlossen zwischen Pessimismus und Lebensfreude, und Raabes Humor ist der Ausdruck dieses Kompromisses.

„Das Leben ist der Feind" — das ist etwa die Grundformel seiner Weltanschauung. Es gibt zwei große ewige Mächte: die Liebe, das Ideal tapferer Hingabe, und die Demut, das Ideal starker Selbstlosigkeit. Sie berühren sich, denn beide fordern Verzicht auf das, was dem Menschen das Liebste ist: auf die herrischen Gelüste seines eigenen Ich. Aber doch sind es zwei Losungen, die Paul Gerber in seinem ausgezeichneten Buch über Raabe schön aus den „Leuten aus dem Walde" (1863) herausgehoben hat: „Gib acht auf die Gasse!" und: „Sieh nach den Sternen!" „Gib acht auf die Gasse!" — erfülle dich mit Liebe zu den Kleinen, die still und demütig ihren Kreis ausfüllen auf der entlegenen Pfarre, im Polizeihaus, im Armenhaus; „sieh nach den Sternen!" — erfülle dich mit Ehrfurcht vor den Großen, die ihr ganzes Selbst der rastlosen Fürsorge für die Armen, Kranken, Beladenen geopfert haben. Diese und jene — das sind die wahrhaft zu Bewundernden; das sind auch die Glücklichsten. Wer mit den Großen der Welt geht und die großen Unheilsmaschinen bedienen hilft — auf kurze Zeit mag er selbst Vorteil ernten, Ansehen, Reichtum; schließlich ist doch er der Betrogene, wie am Schluß des „Schüdderump" der eine dieser Wackeren, der Graf Basilides Connexionsky, es dem schändlichen Barbier gegenüber ausspricht. „Des Innern stiller Frieden" wird nicht durch äußere Güter erkauft.

Man sieht, wie viel elegische Lyrik in Raabes Weltanschauung liegt; und trotz aller feinsinnigen Erklärungen von W. Brandes bleibt es wunderlich, wie selten er sich in Versen ausgesprochen hat. Sie bedecken nur eine kurze Strecke seiner Dichtung, den „Dräumling" (1872) vor allem; feine zarte Gebilde, auf die jener Kenner mit Recht Raabes ihn selbst charakterisierende Verse anwenden durfte:

Im engsten Ringe,
Im stillsten Herzen
Weltweite Dinge.

Er hat sich an Heine geschult, „der doch eigentlich für uns alle das Vorbild war", aber nur an dem Heine, der den Ton des Volksliedes weiterbildete. Aber an dem romantischen Rhythmus fand er den Weg zu klassischer Gestaltung, zur Nachfolge Goethes, dem er ein schönes Preislied sang. Denn der Freund des Volkston sieht auch nach den Sternen. Und nur in der Hingabe an das Ideal erblickt er wahres Glück.

Deshalb hat Raabe, dem Heyse wünschte, er möge „nicht nur

charakteristische Genrebilder und bedeutsame Porträts hinstellen, sondern an einigen typischen Gestalten seinen Humor zur vollen Höhe sich auswachsen lassen", einmal wenigstens eine wirklich im großen Stil typische Figur geschaffen: Pinnemann in den „Drei Federn" (1865). Er ist der Repräsentant der Verachtung des Ideals, der erbärmlichen Skepsis an dem einzigen wahren Gut der Menschheit.

> Allen Enthusiasmus, alle Begeisterung, jede schöne Täuschung mußte mir dieser Begleiter und Führer aus der Seele zerren, es war ein Mephisto, ein verneinender Geist und noch dazu, trotz aller Schlauheit, ein roher, ungebildeter, alberner. Sein Witz war flach, falsch und gemein ... Diese halbgebildete Böswilligkeit, dieses impotente Geifern der Nichtigkeit gegen das Wahre und Schöne, gegen jede Hoffnung und Opferlust, sind das Schrecklichste, was die Zivilisation in ihrem Schoße erzeugt.

Wer die Literatur jener Jahre kennt, als die Verzweiflung über die Nackenschläge, die dem Völkerfrühling von 1848 folgten, als die Verbitterung der Konfliktsjahre und schließlich der rohe Taumel der Gründerjahre allen Idealismus, allen Enthusiasmus, jede schöne Täuschung zu ersticken drohten, der wird in Pinnemann einen bedeutsamen Typus entdecken. Schade nur, daß diese Figur in keinem der Hauptwerke Raabes steht; wir hätten sonst, was er uns trotz Heyses Mahnung schuldig blieb: „seinen Siebenkäs", seinen Münchhausen: ein Werk, mit andern Worten, das sich mit unverwischbaren Zügen dem Gemüt und der Phantasie seines Volkes einprägte und von dem Namen des Dichters hinfort unzertrennlich wäre.

Aufs engste hängt mit dieser Lebensphilosophie Raabes Vaterlandsliebe zusammen. Es ist nicht die unbedingte blinde Hingabe eines Kleist; es ist die stark moralisch gefärbte Vorliebe, wie sie gleichzeitig Lagarde vertritt. Was jene Edlen, Guten, Hingebenden unter den Menschen, das sind für Raabe die Deutschen unter den Völkern der Erde. Als die Stillen, als die Demütigen liebt er sie. Er liebt sie gerade so, wie Wolfgang Menzels feurigerer Patriotismus sie um Gotteswillen nicht haben wollte. Und hier offenbaren sich nur allzu deutlich die Schwächen dieser Anschauung.

Niemals hat Raabe einen Menschen gezeichnet, der gut und zugleich stark auch im weltlichen Sinne wäre. Der Chevalier im „Schüdderump" ist fast der Typus seiner guten Menschen: ein wenig schwachsinnig sind sie alle, oder doch matt und müde, wie die Herrin

der Mühle in „Abu Telfan". Wo die Schicksale leichter sind, zeichnet er wohl tatkräftige heitere Figuren — bezeichnenderweise sind es dann fast immer Frauen, wie die Hausherrinnen im „Schüddérump" und in „Gutmanns Reisen". Ballt sich aber schweres Gewölk zusammen, schlägt plötzlich der Blitz ein — dann sind die Invaliden wehrlos auf ihr tapferes Herz angewiesen. Keine Faust erhebt sich mutig gegen all jene unwahrscheinlichen Glücksritter, den reich gewordenen Barbier (im „Schüddérump"), den glücklichen General (im „Wilden Mann"); man duldet und klagt.

So kommt es, was auch Raabes liebevollster Kritiker hervorhebt, daß die Tatkraft des modernen Menschen bei ihm ganz verkümmert. Er hat keinen Sinn für neue Ideale; nur das Alte, die malerische Ruine, das verlassene Dorf sind für ihn poetisch. Hierin ist er, der Freidenker, mehr als der konservative Riehl ein radikaler Reaktionär. Die modernen Triumphe der Technik enthalten für ihn nichts Großes; sie sind ihm lediglich Siege des Teufels, der die Rosen bricht; die Eisenbahn oder die Fabrik betrachtet er mit romantischer Ironie. Und nicht viel anders stellt er sich zu dem Aufschwung des Reiches. Als alles daniederlag in Deutschland, da schloß er sich, wie Heine es von sich selbst sagt, als des deutschen Volkes guter Narr mit ihm ins Gefängnis ein, tröstete es, verwies es auf die unverlierbaren Güter, mahnte es, sich treu zu bleiben. Als dann aber die Ketten sprangen und ein unerhörter Sieg deutscher Tatkraft die Welt überraschte, da war Raabe fast so unzufrieden, wie französische Ideologen, Michelet, Renan, die es der Nation von Träumern übelnahm, daß sie erwacht war. Die nur allzu charakteristischen „Reisen Gutmanns" (1892) parodieren die verdienstvollen Bestrebungen des Nationalvereins fast ebenso, wie die „Gänse von Bützow" die französische Revolution; „Der Dräumling" (1872) sucht die Schillerfeier von 1859 als die eigentliche nationale Erhebung, Sedan nur als ihr Ergebnis darzustellen. Als der rechte „Deutsche Adel" (1880) galten Raabe immer nur die Idealisten, die in der Stille den deutschen Geist pflegten; der Oberlehrer, der auf 1870 stolz ist, spielt (in „Horacker" 1876) neben dem Konrektor alten Schlags eine böse Rolle. Nirgends eine helle Freude an dem großen Abschluß jener tragikomischen Biographie des deutschen Volkes, die der Anfang des zweiten Buches von „Abu Telfan" in wahrhaft großartiger Lapidarschrift erzählt — es ist ja nur „Erbenstreit",

es ist nur „laute Vergänglichkeit". Wir müssen hier wieder an Hamerling denken und seinen unerträglichen „Teut". Die Ideologie, das rechthaberische Verschließen gegen die Wirklichkeit, die Unfähigkeit, große Schicksale mit ganzem Herzen mitzuerleben — sie verleugnen sich bei keinem der beiden Schüler Jean Pauls und E. Th. A. Hoffmanns. Wir bezweifeln nicht: auch die Meister selbst hätten für Sedanfeier und Kaiserkrone kein volles Herz gehabt; aber sie kamen aus antipolitischen Zeiten. Wer heut lebt, für den wird die unbedingte Verherrlichung des stillen einzelnen auf Kosten der freilich allemal lärmenden Gesamtheit, das Hohelied auf die unbedingte Entsagung, die Abkehr von dem Erwachsen neuer Ideale zur schweren Sünde. Auch an Scheffel beobachteten wir solche „Reichsverdrossenheit"; doch er wollte nie Volkserzieher sein. Raabe wollte es. Aber wir lernen an ihm, daß doch nur die Allergrößten ihrem Volk mehr zu lehren haben, als sie von ihm selbst zu lernen vermöchten.

Der große Erfolg von Raabes Erstling, der „Chronik der Sperlingsgasse" (1857), hat sich bei keinem späteren Werk wiederholt. Viel bedeutender ist doch die Trilogie „Der Hungerpastor" (1864) — „Abu Telfan" (1867) — „Der Schüdderump" (1870), die durch „Drei Federn" (1865, mit der Gestalt Pinnemanns) eingeleitet wird. Jene drei Romane schildern den Kampf des Idealismus, des Hungers nach dem Höheren gegen das Leben — und gegen des Lebens letzten Trumpf: den Tod. Der „Hungerpastor" ist der Jüngling, der mit tausend Masten auf den Ozean schifft; in „Abu Telfan" ringt er vergeblich mit der Gewöhnlichkeit, versinkt er in den Sumpf der alltäglichen Hindernisse; im „Schüdderump" treibt still auf zerbrochenem Kahn der schiffbrüchige Greis in den Hafen. So bilden die drei Bücher wirklich eine Einheit. Auch der (übrigens künstlerisch diskrete) Gebrauch von Symbolen (die Schusterkugel, die Mühle, der Pestwagen), die freilich bei Raabe auch sonst auftreten (so im „Horn von Wanza" 1881, „Pfisters Mühle" 1884), kennzeichnet schon äußerlich ihre besondere Bedeutung als Bekenntnisse des Dichters. „Abu Telfan" ist das reichste und bedeutendste, „Der Hungerpastor" in künstlerischer Hinsicht das durchgearbeitetste der Bücher; „Schüdderump" dagegen zeigt neben vielen Vorzügen des Autors auch all seine Schwächen in nur zu deutlicher Weise.

Der nächste literarische Verwandte Raabes — obwohl un-

abhängig von ihm erwachsen — ist Hermann Heiberg (geb. 1840) aus Schleswig, der Sohn eines eifrigen Politikers und einer geborenen Gräfin Baudissin, deren interessante „Erinnerungen" (1897) in die Kreise der Goetheschen Nachkommen, Tiecks und des Theatergrafen Hahn führen. Ein Mann von großer Lebenserfahrung und dem Maß Weltverachtung, ohne das man jene selten erkauft, ein guter Beobachter, aber als Künstler trotz aller Absichtlichkeit seines Realismus nur eben auf dem Durchschnitt, hat er die Bedeutung seiner ersten größeren Werke („Die goldene Schlange" 1884, „Apotheker Heinrich" 1885, „Ein Buch" 1885, „Eine vornehme Frau" 1886) später in gehetzter Massenproduktion nicht wieder erreicht. Es ist ganz Raabe, wenn er (im „Apotheker Heinrich") die Wonneschauer im Herzen einfacher liebender Menschen höher stellt als Schlachtgesang, Triumphe der Technik und der Wissenschaft und allen Hochmut des berechnenden Verstandes; der Apotheker selbst, dessen Roheit freilich weit übers Menschliche hinausgeht, und das Personal seiner Apotheke, insbesondere der dichtende August, sind Figuren von Raabes Art. Neu ist dagegen die stark aktuelle Tendenz, der Kampf gegen die Konvenienzehe, mit dem Heiberg eine ganze Gattung wieder eröffnet, die dann in Romanen von Gabriele Reuter und Emil Marriot gipfelt. Auch die kurze gedrungene Novelle von stark lokalem Kolorit (Sechs Novellen 1895, „Norddeutsche Menschen" 1897), die Heiberg mit entschiedenem Erfolg pflegte, hat bei Schriftstellerinnen wie Charlotte Niese fruchtbaren Boden gefunden.

Auch Wilhelm Jensen (geb. 1837) zeigt manche Züge, die an Raabe erinnern: neben dem ernsten Humor und der gern lehrhaften Art die leichte, oft zu leichte Produktion, die lyrischen Sympathien, die ausgesprochen norddeutsche Art der Sprache und Charakterzeichnung. Doch ist er um so viel mehr heiterer Lyriker, wie Raabe der düstere Satiriker ist, lebhafter, kampfbereiter, freilich auch weniger tief. Er besitzt das Geheimnis, in einer Produktion von unheimlicher Fülle immer ein vornehmer und liebenswürdiger Künstler zu bleiben; auf allen Gebieten hat er sich versucht und überall Hübsches gebracht — so Bedeutendes nirgends, wie einst seine „Lieder aus Frankreich" (1871) versprachen („Um den Kaiserstuhl" 1878, „Tagebuch aus Grönland" 1885).

Bei Raabe und seinen Nachfolgern war der Kampf zwischen Weltschmerz und Weltfreude mehr in den Stimmungen als in

unmittelbarer Aussprache sichtbar geworden. Freilich klingt die Schopenhauerlektüre bei dem Dichter von „Abu Telfan" durch. Aber die eigentliche Auseinandersetzung geht nicht vom Boden der Theorie aus. Dagegen wird in Jüngeren wieder das Gefühl der Beängstigung durch die Reflexion mächtig — und wird durch das Bedürfnis nach Lebenslust niedergerungen.

Zunächst sind es wieder drei Schopenhauerianer, die mit ihrer elegischen Lyrik hervortreten und die Zeit der Welt- und Selbstunzufriedenheit klangvoll zu Grabe läuten. Klagend und müde wenden sie sich von der Welt ab unter dem vollen Druck des Pessimismus. Und dann — bezeichnend genug — nach 1870 fanden alle drei andere Töne.

Eduard Grisebach (1845—1906, aus Göttingen), der Sprößling einer alten Familie von Gelehrten, Beamten, Künstlern, vereinigt in sich alle drei Berufe. Ein Bibliophile von großem Ruf, liebt er es, wie Wilhelm Hertz, ein Novellenthema auf seiner Wanderung durch die Weltliteratur zu verfolgen; oder der eifrige Verehrer Schopenhauers, des „Buddha unserer Zeit", studiert die Randbemerkungen, die der Philosoph in seiner erregten Leidenschaftlichkeit an den Rand seiner Bücher setzte. Seine literarische Vorliebe wendet sich am liebsten den — wirklich oder angeblich — verkannten Größen zu: Bürger, Lichtenberg, Heinrich v. Kleist, Waiblinger — Naturen alle voll kräftiger Sinnlichkeit und groß in ihrem Streben. Eine solche Natur ist auch der Dichter selbst. Eine glühende Sinnlichkeit, wie sie so zügellos noch kaum bei uns vernommen war, spricht aus den flüssigen Rhythmen des „Neuen Tanhäuser" (1869), dem der oft „bedenkliche" Inhalt wohl nicht minder als die an Heine geschulte glänzende Form zu zwanzig Auflagen verhalf. Der Kampf zwischen der Sehnsucht nach dem Ideal und der leidenschaftlichen Begierde nach der „Wollust der Kreaturen" war von der Tanhäusersage des deutschen Mittelalters in tiefsinniger Weise symbolisiert worden; Heinrich Heine und Richard Wagner hatten den Stoff schon modernisiert. Nun griff ihn dieser Pessimist auf, der als deutscher Konsul durch die Welt gezogen war, überall, wie sein Amtsgenosse Rudolf Lindau, aufmerksam achtend auf die unter aller Buntheit der Kostüme so wesentlich gleichartige Menschennatur; der einen Trost für das vergängliche Scheinglück dieser Welt nur fand, indem er zu Schopenhauer pilgerte als zu seinem Papst und in der Lehre von der

Nichtigkeit des Daseins Buße tat. Und da schlug sein Wanderstab blütenreich aus in den bestrickenden, bald so süßen und bald so bitteren Versen seines Neuen Tanhäuser. — Dann aber verging ein halbes Jahrzehnt. Er hatte inzwischen die Literatur von vor hundert Jahren eifrig studiert und an Lichtenbergs Tiefe, an Blumauers Sinnlichkeit, an Brentanos Leidenschaftlichkeit, an Heines Symbolik (etwa in „Bimini") den Anklang verwandter Saiten der eigenen Seele erklingen lassen. Und dann entstand nach dem großen Kriege und unter dem Eindruck des nun erwachten „Kulturkampfes" „Tanhäuser in Rom" (1875). Schilderte das erste Buch eine Fülle von Liebesabenteuern, so ward nun der Held in tieferer psychologischer Kunst durch ein Erlebnis hindurchgeführt. Die Unmöglichkeit, große Eindrücke in gleicher Gewalt festzuhalten, die Ida Hahn-Hahn für unsere Literatur gleichsam entdeckte und die heute den Grundton aller erotischen Epik bildet, ist das Leitmotiv auch dieser süß-leidenschaftlichen Dichtung:

Und Tage auf Tage und Wochen verfließen —
Er lag noch immer zu ihren Füßen,
Er hoffte noch immer, es kehre zurück
Der erste Tag, das erste Glück.

Bei Venus, bei der Madonna, bei Pallas-Minerva sucht er vergeblich Heil, bis er endlich, von all der Qual der Liebe durch ihr Übermaß geheilt, in sein Vaterland zurückkehrt, entschlossen, nun tätig zu sein für Kaiser und Reich. — Die Heilung kommt plötzlich und gewaltsam; aber gerade weil sie ein wenig äußerlich aufgezwungen ist, wirkt sie um so mehr symptomatisch für die nun vollendete Abkehr von der egoistischen exklusiv-raffinierten Poesie zu der neuen, neuen Idealen dienenden Dichtung.

Ada Christen (eigentlich Christiane Breden; 1844—1901, aus Wien) ist in unserem Jahrhundert die erste Dichterin, die die wirklichen Leidenserfahrungen ihres wechselvollen Lebens mit rücksichtsloser Offenheit im Lied verkündete. Dieser Ton der erlebten Wirklichkeit gab ihren „Liedern einer Verlorenen" (1868) die Kraft, in den Materialismus der Zeit wie ein weithin vernehmlicher Notschrei zu gellen. Der Realismus des proletarischen Elends setzte in diesen Versen schreiend, heulend, aber auch mit erstickem Weinen ein und beschämte die Salonpoesie:

All euer girrendes Herzeleid
Tut lange nicht so weh,

Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
Die bloßen Füße im Schnee.
All eure romantische Seelennot
Schafft nicht so harte Pein,
Wie ohne Dach und ohne Brot
Sich betten auf einen Stein.

Die furchtbarste Enttäuschung läßt die Tochter der gutbürgerlichen, verarmten, verelendeten Familie Töne finden, denen alle Reminiszenzen an Heine nichts von ihrer Originalität rauben können. — Und dann schreibt sie Novellen fast im Stil Vacanos, mit grellem Nebeneinander von Prunk und Jammer, „wenn z. B. in der Skizze ‚Der Vagabund' ein verkommener Bettler vor dem Schloßfenster seiner überaus reich und vornehm gewordenen Tochter stirbt." Und zuletzt kommt sie („Unsere Nachbarn" 1884) zu Erzählungen aus dem Wiener Leben, fast in dem mild-elegischen Ton ihres literarischen Beraters Saar, doch stärker romantisch gefärbt; aber die glühende Gewalt jener schneidenden Verzweiflung an der Welt ist besiegt oder doch verklungen.

Der dritte Schwanengesang des müden Pessimismus, fast im gleichen Jahre mit dem „Neuen Tanhäuser" und den „Liedern einer Verlorenen" ans Licht getreten, ist die vergessene und kaum je recht beachtete Anfängergabe eines Dichters von großer Entwickelungsfähigkeit. Josef Viktor Widmann (geb. 1842 zu Rennowitz in Mähren), der Sohn eines zum Protestantismus übergetretenen katholischen Geistlichen, der dann in der Schweiz seine Heimat fand, hatte zwar schon vor dem „Buddha" (1869) Dramen in klassischem Stil geschrieben; aber erst jenes philosophische Epos offenbarte seine Eigenart. Widmann ist ein begeisterter Schwärmer für all die Schönheit dieser Welt. Das macht seine Reiseplaudereien („Rektor Müslins italienische Reise" 1881, „Jenseits des Gotthard" 1888, „Sommerwanderungen und Winterfahrten" 1896) so liebenswürdig; das gibt aber auch schon seinen Schilderungen der nie erblickten indischen Landschaft Glut und Farbe. Allein zu dem ästhetischen Optimismus, der in der sichtbaren Welt nur Schönheit und Pracht erblickt, steht sein ethischer Pessimismus in schneidendem Widerspruch. Gewiß hat er selbst lange gerungen und den Gott in der Natur gesucht:

Und Gott kam nicht! kam nicht im Abendglühen,
Das niederstrahlte von der Berge Kranz,
Kam mit den Blumen nicht, die nachts nur blühen,
Wenn auf den Gräsern zittert Mondesglanz.

Da hat er dann, gepreßten Herzens, in den Lobgesang der heiligen Sterne den Schrei aus dunkeler Erdenferne hineingellen hören, und wild warf er die Frage hin:

Darf eine Welt mit solchem Glanz sich schmücken,
Die nichts doch hat, im Leid uns zu beglücken?

Ein Vierteljahrhundert später kehrt er in der geistreichen „Maikäferkomödie" (1897) zu demselben Ausruf zurück, zu Shakespeares Klage: Wir sind den Göttern, was den Menschen Fliegen — sie töten uns zum Scherz. Immer wieder tapferes Ringen der armen kleinen Wesen — immer wieder der grausige Tritt des Schicksals, des Ungeheuers mit dem plumpen nagelbesetzten Riesenschuh, der alle Hoffnung zunichte macht. Und wieder ertönt die alte Klage von der grausamen Schönheit des harten Lebens.

Aber dennoch — welcher Umschwung! Die Absage an den grausamen Gott blieb unverändert wie die Gewandtheit der Verse; die Moral aber kehrte sich um. Damals hieß es: wie Buddha wende dich ab von der großen Betrügerin, der Natur; denke nur daran, die Schmerzen zu heilen — nur im Mitleid ist Glück. Jetzt aber ist ein regsameres Ideal an die Stelle des Schopenhauerschen getreten; das Leben, das Ringen an sich ist Glück trotz allem:

Wer einmal dem gewaltgen Zuge folgte,
Je in den Wirbeltanz gerissen ward,
Der kann sich denken nicht, noch möcht' er wünschen,
Er wäre nicht dabei gewesen! Nein!
Wer Leben je erfuhr, muß dennoch danken,
Daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts
Aus dumpfem Schlafe weckt —

Da haben wir die Wandlung! Mag Widmann immer Nietzsche bekämpfen („Jenseits von Gut und Böse" 1893) — er ist doch von Eduard v. Hartmanns müder Verneinung des Lebens zu Nietzsches trotziger Bejahung fortgeschritten; überwunden ist der asketische Pessimismus, und eine neue kampffreudige Lebenslust ist erwacht.

In diesen drei originellen Dichtercharakteren sehen wir so den Umschwung von der Müdigkeit des enttäuschten und enttäuschenden Materialismus zu neuer Bewertung und Bejahung des Lebens deutlich, zum Greifen vor uns.

Er findet endlich mit klassischer Deutlichkeit seinen Ausdruck in dem „Entfesselten Prometheus" (1876) von Siegfried Lipiner (geb. 1856 in Jaroslau in Galizien).

„Wenn der Dichter nicht ein veritables Genie ist", schrieb damals Nietzsche an seinen Freund Rohde, „so weiß ich nicht mehr, was eins ist: alles ist wunderbar, und mir ist, als ob ich meinem erhöhten und verhimmlischten Selbst darin begegnete." Auch hat das Gedicht auf Nietzsches eigene Poesie unzweifelhaft gewirkt; und die Typen im vierten Teil des „Zarathustra" zeigen den Philosophen, den reinen Wissenschaftler, den Politiker des „Prometheus" in freilich recht „erhöhter" Abspiegelung. Allerdings enttäuschte der „Renatus" (1878), der übrigens auch eine Tanhäuserdichtung enthält, des seitdem als Dichter fast verstummten Mickiewicz-Übersetzers die beiden Freunde; aber wie gänzlich der „Prometheus" vergessen ist, läßt auch Scherers enthusiastische Kritik als rätselhaft erscheinen. Dem hohen Schwung gewaltiger Rhythmen, dem prächtigen Ernst nach Befreiung ringender Gedanken steht freilich keine Kraft der Schilderung von Menschen oder Dingen zur Seite. Aber in unserer Zeit, die zu der Gedankendichtung ein neues Verhältnis gewonnen hat, kann ein Dichter vielleicht wieder auf Verständnis rechnen, der aus tiefster Verzweiflung über das Elend der Welt zu seinem Schlußwort gelangt:

Nun fliegt, wie ein Morgenstrahl,
Ein neues Lied aus Nacht und Qual
Von Berg zu Berg, von Tal zu Tal:
Weltfreude heißt das Lied!

Dieser Umschwung war lange vorbereitet; längst hatten energische Charaktere sich wieder, wie einst Schiller oder Fichte, wie die Jungdeutschen, wie Freytag und Auerbach, dem Ideal einer ästhetisch-politischen Volkserziehung zugewandt. Wissenschaft und Kritik blieben ihnen Verbündete; aber unmittelbarer gedachten sie durch vorbildliche Werke die Zeit und die Nation zu erziehen. Dem deutschen Volk konnten wieder zwei echte lebensfreudige Meister geschenkt werden: Gottfried Keller und Theodor Fontane.

BINDING DEPT. JUN 19 1959

Author Meyer, Richard Moritz
117854
Title Die deutsche Literatur des 19ten Jahrhunderts.
LG.H
M6134de.2
Vol.1.
DATE.
NAME OF BORROWER.
May 29 '59
Mend (B)
University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED